

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FERNANDA ROCHA E CASTRO

TEMPO E ESPAÇO
UM ESTUDO SOBRE ALGUNS CONTOS DE
CLARICE LISPECTOR

PORTO VELHO

2013

FERNANDA ROCHA E CASTRO

TEMPO E ESPAÇO
UM ESTUDO SOBRE ALGUNS CONTOS DE
CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação *stricto sensu* em Nível de Mestrado em Estudos Literários oferecido pela Fundação Universidade Federal de Rondônia, Núcleo de Ciências Humanas, Departamento de Línguas Vernáculas, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Felipini Neves

PORTO VELHO

2013

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

C3551t

Castro, Fernanda Rocha e

Tempo e espaço - um estudo sobre alguns contos de Clarice Lispector / Fernanda Rocha e Castro. Porto Velho, Rondônia, 2014.
80f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade Federal de Rondônia / UNIR.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Felipini Neves

1. Literatura 2. Contos de Clarice Lispector 3. Tempo 4. Espaço 5. Estranho
I. Neves, Ana Maria Felipini II. Título.

CDU: 82-34

Bibliotecária Responsável: Ozelina Saldanha CRB11/947

FERNANDA ROCHA E CASTRO

TEMPO E ESPAÇO
UM ESTUDO SOBRE ALGUNS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação *stricto sensu* em Nível de Mestrado em Estudos Literários oferecido pela Fundação Universidade Federal de Rondônia, Núcleo de Ciências Humanas, Departamento de Línguas Vernáculas, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração:

Data da defesa: 06 de janeiro de 2014.

Resultado: APROVAZA.

BANCA EXAMINADORA:

Ana Maria Felipini Neves

Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Profª Drª Ana Maria Felipini Neves

Sônia Maria Gomes Sampaio

Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Profª Drª Sônia Maria Gomes Sampaio

Graça Maria Teixeira da Silva

Universidade Federal do Acre (UFAC)

Profª Drª Graça Maria Teixeira da Silva

À Deus, pela coragem;

À Ana Maria Felipini, pela orientação, paciência e amizade;

Aos colegas do Mestrado, pelas experiências e companheirismo;

Aos professores do MEL, pela sabedoria transmitida, em especial à Heloísa Helena, pelas sugestões;

À minha mãe e avó amadas, namorado, tios, primos-irmãos e amigos, pelo incentivo, força, apoio incondicional e compreensão da ausência.

"Só me comprometo com a vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim".

"Estive a beira de compreender o tempo: eu senti que sim."

(Clarice Lispector)

RESUMO

O presente estudo busca destacar a relação do tempo e espaço com eventos insólitos no fazer literário de Clarice Lispector (1920-1977), uma das autoras mais densas do Modernismo brasileiro. Por meio de fundamentos que compõem a vertente noturna da obra de Gaston Bachelard (1884-1962), temos as noções de “instante”, “instante poético” e “verticalidade”, através dos quais iremos averiguar aspectos da obra clariceana que relacionam-se com os elementos espaciais e temporais, e fazem com que suas narrativas alcancem sensações estéticas e filosóficas que marcam de forma singular as perspectivas literárias no nosso país. A obra lispectoriana já foi objeto de inúmeras investigações e continua sendo uma pergunta, cujo estranhamento fulgura a cada linha. Mirando-se em alguns conto dos livros *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971), e baseando-se principalmente nas intuições de Bachelard, esta análise evidencia a ligação intrínseca entre espaço e tempo, bem como suas metamorfoses experimentadas a partir da memória afetiva. Ainda fará parte do estudo o conceito de “estranho” estabelecido por Sigmund Freud (1856-1939). De acordo com Tzvetan Todorov, na teoria do “fantástico”, há uma interpenetração do mundo físico com o espiritual, o que vem a ressaltar assim o sobrenatural. É o que se nota nos contos analisados, que causam estranheza não só pela densidade de seu conteúdo e por sua fluidez de consciência, mas pela construção complexa temporal e espacial, que desvelam eventos estranhos aos olhos do leitor.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Contos; Tempo; Espaço; Estranho.

ABSTRACT

This study aims to emphasize the relationship of time and space with unusual events in literary writing Clarice Lispector (1920-1977), one of the densest authors of the Brazilian Modernism. Through fundamentals upon which the nocturnal aspect of the work of Gaston Bachelard (1884-1962), we have the notions of "instant", "poetic instant" and "verticality", through which we will examine aspects of Clarice's work which relate with spatial and temporal elements, and make their narratives achieve aesthetic and philosophical sensations that mark uniquely literary perspectives in our country. The Lispectoriana work has been the subject of numerous investigations and remains a question whose strangeness shines every line. Mirando in some tale books *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) and *Felicidade clandestina* (1971), and based mainly on intuitions Bachelard, this analysis highlights the intrinsic connection between space and time, as well metamorphoses as experienced from the affective memory. Is still part of the study, the concept of "Weird" established by Sigmund Freud (1856-1939). According to Tzvetan Todorov, the physical and spiritual worlds intertwine, thus highlighting the supernatural. It is what we see in the stories analyzed, which cause awkwardness not only by the density of its contents and its fluidity of consciousness, but the complex spatial and temporal construction, strange events that unfold in the eyes of the reader.

Keywords: Clarice Lispector; Tales, Time, Space, Weird.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. Alguns estudos sobre o tempo e sua presença nos contos clariceanos	22
2. Espaço: suas funções, e seu enlace com o tempo	47
3. Tempo e espaço: o estranho	70
4. Considerações Finais	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86

INTRODUÇÃO

O estudo ora apresentado tem como meta alavancar um outro olhar sobre a produção de Clarice Lispector (1920-1977), no qual tempo e espaço, que sempre são examinados de maneira dissociada, se apresentam firmemente entrelaçados, destacando-se no narrar da autora e revelando novos vértices que também serão alvos desse trabalho.

“Um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar nos labirintos mais retorcidos da mente”, assim Antonio Candido (1970, p.126) define a escrita de Clarice Lispector, que já foi objeto de inúmeros estudos, e continua sendo uma pergunta. Seus livros causam estranhamento e desafiam os leitores a viver o que não pode ser completamente entendido, descortinando níveis do narrar que nos levam a um universo existencial e impalpável.

Com base em alguns contos de Lispector, buscaremos o aprofundamento nos estudos dos elementos temporais e espaciais em aspectos do gênero que são expressivos. Segundo Júlio Cortazar, em *Valise de cronópio* (1993), o conto parte da noção de limite, não apenas físico (o número de páginas), mas um limite que torna o conto comparável a uma fotografia: o contista, assim como o fotógrafo, deve delimitar uma imagem e/ou um acontecimento que sejam “significativos”, que valham por si mesmos e vão além: atuem como a *abertura*, a janela que irá projetar a inteligência e a sensibilidade além da paisagem, para lá do argumento visual ou literário. Sendo assim, o objetivo é trabalhar com esse material incisivo, mordente, sem trégua do início ao fim: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTAZAR, 1993, p.153).

Dentro dessa “fotografia”, encontramos o objeto principal, a epifania, uma expressão súbita do espírito. A epifania é aquilo que se revela ao sujeito, e que causa a transformação no olhar, na percepção, e na imagem. É na epifania que o

tempo e o espaço ganham novas dimensões.

Nos contos de Lispector, não constatamos somente a epifania, mas todo um conjunto de recursos narrativos que se combinam e definem o modo de construção do conto. Recursos tradicionais, como a estrutura, muitas vezes, clássica (com início, meio e fim), se unem aos modernos, como a epifania, para dar corpo ao estranhamento, e a sua especificidade.

Parte deste estranhamento e do mistério que perdura se deve ao lugar dado ao tempo e às artimanhas do espaço em sua obra. A “estranha” e psicológica temporalidade que permeia a obra de Lispector é um dos elementos fundamentais que faz sua prosa tão poética e sensível: somos feitos do tempo - “um dos deuses mais lindos”. Clarice desvela o tempo diante dos olhos viajantes do leitor, que submerge em sua escrita fluida, enquanto emerge o estranhamento das horas que passam sem que se note.

A principal busca nas narrativas lispectorianas diz respeito ao sentido da existência. No desejo expresso de “viver, mesmo que sem nenhum entendimento, sem contar com nada, apenas viver e correr o sagrado risco do acaso” (LISPECTOR, 1964), sua obra alcança dimensões metafísicas. Urdidas pelo traçado do tempo que dança de rosto colado com o espaço, o narrar manifesta o insólito a cada viagem temporal.

Clarice já foi definida por Olga de Sá (1979) como a “romancista do tempo”, tempo esse que pode ser desdobrado como algo inerente ao sentido, e que não se evidencia apenas em seus romances, se fazendo presente em toda a sua obra, apesar da complexa experiência literária de Lispector, na qual a Clarice contista, na maioria das vezes, difere da Clarice romancista, porque aquela, diz tanto quanto esta, porém, contraditoriamente, de forma mais direta, mais explícita.

As evidências temporais nas palavras de Lispector serviram de estímulo para a escolha do nosso tema, pois é impossível não perceber a presença do espaço e a forma como ambos transformam a história contada, lembrada e sentida. Diante dessa escolha, faremos uso dos estudos já apontados pela crítica para uma compreensão mais clara da prosa poética apresentada, e

acertadamente as noções do filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) sobre a duração do instante, o instante poético e o eixo do tempo vertical, bem como suas teorias sobre o espaço poético nos guiarão pelos contos adentro.

Além disso, não pudemos deixar de passar por outros nomes, como o de Henri Bergson, segundo o qual, “os estados da consciência, as sensações, os sentimentos, podem ser uns muito mais intensos que outros” (1927, p.11); da mesma que forma que esses estados puramente internos alteram-se, o tempo se torna sensível e passível de mudanças conforme as sensações presenciadas. Porém, Bergson trabalha o tempo de forma horizontal, o que não sucede nos referidos contos, quando o eixo vertical do tempo se apresenta mais concretamente.

Assim, a opção pela teoria de Bachelard guiará essa leitura, sendo que a sua *vertente noturna* de pensamento é que se fará presente, já que é por meio dela que o autor expressa sua visão do universo poético.

O estudo desses dois aspectos textuais se desdobra em uma nova face da sua literatura, um evento insólito, que veremos tratar-se, com mais precisão, do “estranho”, de acordo com as noções de Sigmund Freud (1856-1939).

José Fernandes, em *O existencialismo na ficção brasileira* (1986), distingue as narrativas traçando duas linhas: as lineares e as descontínuas. Nas primeiras, prevalece o tempo cronológico; enquanto as segundas apresentam uma estrutura temporal de forma fluida, o curso temporal é feito de rupturas e desequilíbrios.

Dessa forma, a narrativa é uma arte essencialmente temporal, que reúne diversos planos, como o do discurso e o da história, o físico e o irreal. O tempo de um corre paralelamente ao do outro; o cronológico paralelamente ao psicológico e todas as suas variações.

De acordo com Benedito Nunes (1995), o tempo é mensurável a partir desses dois planos, em função dos quais ele varia. Então a relatividade do tempo está entre o narrar e o narrado. O tempo da narrativa refere-se ao enunciado, enquanto o tempo da narração condiz com a enunciação.

É quando surge o “tempo da escritura”, que, ainda segundo Nunes, é o tempo da narração que se evidencia, que se desvela e acompanha o processo de escrituração do texto, exibindo o “drama” de sua composição, o que fica claro, por exemplo, no conto “Os desastres de Sofia” (*A legião estrangeira*, 1964), no qual a narradora diz que uma história é feita de muitas histórias, como um tapete, que é feito de muitos fios, e não se pode seguir um fio só.

A partir do tempo que toca a realidade, e que sofre interrupções constantes do narrador, a narrativa abre ao leitor um outro tempo que se desata e que é tecido não com os fios dos acontecimentos, mas com os fios dos estados de consciência. A experiência interna e externa do sujeito interfere no desdobramento do tempo na narrativa.

Olga de Sá, estudiosa de Lispector, afirma que a autora “funde o tempo da ficção com o da narração, e, se não fosse impossível, com o tempo de leitura” (1979, p.14). Assim, o tempo passa a ser não apenas o do interior do narrado, mas principalmente se expõe ao leitor o tempo da própria enunciação do que está sendo narrado.

Sendo assim, o tempo é plural, e suas variações e multiplicidades não estão presentes apenas no conteúdo narrado, como também no plano discursivo, quando a forma gramatical admite outras funções. Segundo Benedito Nunes, “a sucessão dos nossos estados internos descoincidem com as medidas temporais objetivas, sendo este o primeiro traço do estado psicológico do tempo e a mais imediata expressão temporal humana” (1995, p.24), que adquiriu força e complexidade na ficção.

O tempo psicológico se alia à noção de inconsciente. Ao percebermos as escrituras de Clarice como espirais de tempo, que retém os instantes e se movem no espaço ao sabor de percepções subjetivas, entendemos que sua obra busca a revelação do tempo pessoal, humano, que expressa processos inconscientes e que revela também o “tempo da leitura”, no qual o leitor envolve-se em um tempo singular.

Em “Preciosidade”, conto mergulhado em linguagem lírica, o enredo, tecido repleto de sentidos, de matizes múltiplos, procura revelar a

maleabilidade temporal: “Então saiu. Sem saber com que enchera o tempo, senão com passos e passos, chegou à escola com mais de duas horas de atraso. Como não tinha pensado em nada, não sabia que o tempo decorrera”. (LISPECTOR, 1960, pág. 92).

O fluxo de consciência, eixo principal da transformação do enredo (NUNES, 1995, p.57), utilizado em grande parte da obra de Clarice, tornou-se característica emblemática da autora. É assim que *Laços de família*, mergulhado em linguagem lírica, procura revelar ao leitor, em contos como “Amor”, o “tempo verdadeiro”, captado pela intuição: “E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. [...] O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo?” (LISPECTOR, 1960, p.31).

A linguagem poética se constrói de acordo com a experiência temporal, e o ponto de vista dilatado de cada obra traz nas entranhas, por meio da paixão – que se sobrepõe à lucidez e à razão – a verdade interior, com a qual o ínfimo se torna cósmico, o instante é mais relevante que toda a eternidade, que cabe apenas em um minuto.

Assim, o monólogo interior, que se expressa por meio do fluxo de consciência, sintoniza a palavra com o tempo interno, afetivo e ilógico: o tempo do discurso revela a “condição intersubjetiva da comunicação linguística” (NUNES, 1995, pág. 22). O tempo inerente à língua é único – o presente – portanto linear, mas a temporalidade nascida da linguagem é esférica e pluridimensional.

Apesar de muito já ter se falado acerca do tempo psicológico, é inegável que essa seja uma marca distintiva da literatura moderna nacional, e Lispector destaca-se nesse quesito por abrir as portas de visão do tempo da consciência.

Em sua obra, alternam-se mergulhos na memória afetiva com dados cronológicos, como “minha mãe morrera há meses” ou “eram quase dez horas da manhã”, o que faz a trama, ondulante, desenvolver a relevância do “fluxo de consciência”, no qual o tempo se expande em várias direções. “A contrastação da duração interior com a impessoalidade e a objetividade do tempo

cronológico é um dos principais condutos da tematização do tempo.” (NUNES, 1995, p.57).

O tempo não é o único enfoque narrativo privilegiado. Normalmente, as personagens de Clarice estão absorvidas pelo espaço e pelo mundo circundante (suas vidas exteriores) e, quando de uma epifania, o seu agir interior transborda o espaço e vive o tempo verdadeiro, a captação do “instante-já”¹. Na “verdade inventada” do instante reside a essência de tudo que se fez imperceptível à vivência cotidiana e ao olhar convencional das horas. Apesar das marcas da passagem do tempo, como a chegada da noite ou o amanhecer, não existe um tempo de uma narrativa. Perdemos-nos no narrado.

É possível notar uma relação intrínseca entre o tempo e o espaço, apesar de parecer que só entendemos um ao nos esquecermos do outro. Noções essenciais do texto, não há como dissociar os dois, um se concretiza no outro e ambos revelam ou ocultam naturezas das personagens. Para Bachelard, o espaço retém o tempo comprimido.

O movimento espacial é marcante na prosa de Lispector. Os sentidos dançam ciranda com o espaço ficcional em uma ligação ímpar. A espacialidade é, mais do que nunca, linguagem carregada de significado, é sensação, e não mera descrição. Da mesma forma que se transforma o tempo, o espaço também se evidencia – o quarto, a sala de aula, o pátio, a rua – e se altera, tomando proporções inesperadas.

Reafirmamos, assim, que a vertente noturna da obra de Bachelard nos interessou, já que há uma firme atração pelo devaneio poético e o imaginário artístico, formas de recriação da realidade e de apreensão do mundo, e transformam palavras em imagens poéticas. É a abstração, a subjetividade, que orienta a criação e a invenção, o conceito renovado, nascido com a ajuda da imaginação:

¹ O “instante-já” é um termo que aparece na obra *Água viva* (ficção), de Clarice Lispector, publicada em 1973. O termo representa, resumidamente, a percepção de que o tempo nos foge irremediavelmente e de um modo angustiante.

As sínteses me encantam. Me fazem pensar e sonhar ao mesmo tempo. São a totalidade de pensamento e de imagem. Abrem o pensamento pela imagem, estabilizam a imagem pelo pensamento. (BACHELARD, 1994, p. 81)

Rassaltada a importância do tempo e do espaço, que ocupam lugar especial tanto na obra ficcional de Lispector, como na obra filosófica de Bachelard, veremos que esses elementos primordiais nos levarão a um terceiro elemento responsável pela inovação da obra clariceana: o evento insólito.

É possível verificar que paira sobre os contos de Clarice uma atmosfera misteriosa que diz respeito ao elo impossível ou surpreendente entre a narradora e o objeto da epifania, aquela relação única, de quase ódio, quase amor. O conto nos pergunta, não nos responde. Abre uma janela e não mostra apenas sua paisagem, e sim o indefinível. O leitor é projetado para o que não conhece. Para o que o próprio narrador não pode compreender.

Entendi eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo — e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que para sempre e em um segundo eu vi — assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo. O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. (LISPECTOR, 1971, p.115)

Os contos são costurados por ideias paradoxais, como em “Os desastres de Sofia”: “controlada impaciência”, “criança que tenta desastrosamente proteger um adulto”, “na classe todos nós éramos igualmente monstruosos e suaves” ou “escorregadia segurança”, que remetem ao próprio enredo, no qual a infância aparece como algo pesado, e não inocente, como costuma ser pensada e rememorada. Em “Amor”, o enredo também é traçado por paradoxos, como “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”, e todo o Jardim Botânico se torna paradoxal, ou em “Uma galinha”, “estúpida, tímida e livre”.

O conceito do “Tempo do Paradoxo”, desenvolvido no capítulo de mesmo nome, na obra *O tempo não-reconciliado*, o autor Peter Pál Pelbart, estudioso da obra de Gilles Deleuze, afirma que é a construção paradoxal o primeiro passo para a concepção de um evento insólito, pois que a presença do paradoxo força o pensar e o repensar, nos faz forçar um pensamento novo, e, portanto, alavanca um estranhamento, sendo o ato de pensar, por si só, uma violência.

O bom senso orienta a flecha do tempo sempre a partir de um presente. O paradoxo não inverte a direção dessa flecha, o que seria irrisório, mas abole o princípio mesmo da mão única [...] Pelo paradoxo sempre são afirmadas várias direções concomitantes. (PELBART, 1998, p.65)

Esse elemento se alia a outro muito revelador: As personagens acabam por serem surpreendidas por uma forma perturbadora do insólito, no meio da banalidade de seus cotidianos. Clarice cria situações onde uma revelação, que desconstrói e ameaça a realidade, desvela a existência e aponta para uma apreensão filosófica da vida.

O termo “insólito” corresponde ao que é anormal, incomum, extraordinário. Vai além dos conceitos de realidade, verdade e até mesmo de gênero literário, pois sua presença na narrativa envolve efeitos diferentes, dependendo da época.

São identificados como eventos insólitos os efeitos de uma estrutura narrativa, ao se observar como ela se relaciona com os outros elementos da construção. Um desses efeitos possíveis seria a quebra da expectativa do fluxo da narrativa, por meio de um estranhamento. Seria uma possibilidade a percepção de um caminho inusitado do enredo, que “surpreenderia” o leitor. É o contato entre forma, enredo e o leitor-receptor que torna possível construir o evento insólito.

Entretanto, o leitor aludido por Todorov não é o empírico, mas uma função de leitor implícita no texto. O leitor implícito detém as características de um leitor idealizado.

Sobre tempo e espaço no “fantástico”, Todorov diz:

O mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram; suas categorias fundamentais se encontram, portanto, modificadas. O tempo e o espaço do mundo sobrenatural, tal como estão descritos [...] não são o tempo e o espaço da vida cotidiana. O tempo parece aqui suspenso, prolonga-se muito além do que se crê possível. (1980, p.272)

Entende-se então que o evento insólito pode estar aí instaurado, quando tempo e espaço exteriores se modificam ao sabor do mundo interior da protagonista, um influenciando diretamente o outro. Da mesma forma, outros contos antes aqui citados experimentam a quebra da expectativa, tanto do leitor empírico, quanto do implícito.

Em “Uma galinha”, que nada ansiava, a expectativa se quebra quando a ave expressa um desejo de liberdade; quebra-se novamente na interrupção de sua fuga, quando ela, com a maternidade, se torna “a rainha do lar”; e ao final com um dia que “mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”. (LISPECTOR, 1960, p.33). Vê-se que os momentos da ruptura da expectativa são, com efeito, aqueles em que o tempo ou o espaço (ou ambos!) movem-se na narrativa. A maior expectativa não se rompe na história narrada, mas, sim, por meio dos elementos inovadores do conto, do fermento como ingrediente para a inteligência e sensibilidade do leitor.

Os contos de Lispector contêm os procedimentos narrativos usados no fantástico, sobretudo por cruzar a fronteira do tempo e do espaço. De acordo com Remo Ceserani (2006), um dos procedimentos constitutivos do fantástico é a travessia dessa fronteira:

exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p.73)

Ana, protagonista de “Amor”, tem sua rotina ferida ao ver um cego mascarando chicle, e perde-se de compaixão, amor pelo mundo e náusea, mergulhando em um mundo labirinticamente vivo e terrível. Ao retornar ao lar, ela pensa que “a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um jeito moralmente louco de viver” (LISPECTOR, 1960, p.26). A expectativa é quebrada pela segunda vez quando acaba-se a vertigem de bondade. Ana não abandona sua antiga rotina depois da epifania, e sim, retorna a ela como se dantesicamente tivesse “atravessado o amor e seu inferno” (*idem*, p.29)

A partir desses contos, podemos ver que as protagonistas adaptam o espaço externo aos seus aspectos mais íntimos, e que o insólito se apresenta na narrativa quando a “imaginação” precisa influenciar a memória a remeter aos conflitos gerados pela própria realidade existencial, ou mesmo quando uma epifania se dá e altera as percepções interiores das personagens.

Cabe aqui observarmos o conceito de “estranho”, para Freud (1969), algo não familiar, desconhecido, e, portanto, suspeito. Mas o significado de “estranho” vai além de familiar e não familiar, chegando à conclusão que estranho é algo já conhecido que está enclausurado no inconsciente e, quando vem à tona, causa sensação de medo, terror, estranheza.

O peso da infância, com seus traumas, o vislumbre do inefável, o acontecimento horrível do amor, a preciosidade íntima que se perdeu, tudo vem preparar um fértil terreno no qual se frutifica uma ligação paradoxal entre o desconhecido do outro e a descoberta intraduzível de si mesma, entre nossos fantasmas, o velho conhecido traduzindo-se no completo estranho.

O tempo e o espaço nos quais se desenrolam as narrativas há muito deixaram de ser apenas físicos, pois a obscuridade e a liquidez que representam em dados momentos do texto se relacionam de forma direta com a significação e a caracterização desses elementos na própria personagem, o que corrobora a instauração do fantástico.

Diante do exposto, afirmamos que pesquisa que se segue é de caráter essencialmente bibliográfico e consistirá, como já foi revelado, no confronto de

textos da autora para análise do tema, tendo como base para o estudo temporal e espacial, principalmente, a filosofia de Gaston Bachelard, em sua vertente noturna.

A vertente noturna de Bachelard é assim denominada, pois, sua obra tem suas veredas, como o próprio autor expressa em *A Poética do Espaço*: "Demasiadamente tarde, conheci a boa consciência, no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências, que seria a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma" (1976, p.47). Assim, levando em conta a perspectiva do pensador, seus estudiosos passaram a dividir sua obra, ainda que de forma didática, em duas partes: a que é relativa à epistemologia e história das ciências como diurna; e a sua outra faceta, que o remete ao estudo da imaginação poética, dos devaneios, dos sonhos, deu-se o adjetivo de obra noturna. Como já foi dito, pretendemos nos deter na vertente noturna de Gaston Bachelard, analisando suas intuições sobre o tempo e o espaço.

As análises serão fundamentas essencialmente pelas obras *A intuição do instante* (1932) e *A poética do espaço* (1978), nas quais Bachelard trata de conceitos relevantes para o nosso estudo, tais como "instante", "instante poético" e "verticalidade".

Será desenvolvida uma análise dos contos buscando especialmente as narrativas em que haja a presença da relatividade espacial e temporal, para então verificar a sintonia entre a sublimação temporal e espacial com a construção do "estranho", conceito de Sigmund Freud que será explanado ao terceiro capítulo deste trabalho.

Além do foco nas noções bachelardianas, e na teoria de Freud, nos apoiaremos em outros autores, tais como Henri Bergson (1859–1941), Gilles Deleuze (1925-1925), Michel Foucault (1926-1934), Benedito Nunes (1929-2011), Albert Einstein (1879-1955), Michel de Certeau (1925-1986), Olga de Sá (1950), Osman Lins (1924-1978), Ozíris Borges Filho, Tzvetan Todorov (1939) e Peter Pal Pelbert (1956), nomes que nos auxiliarão, tanto para servi-nos de base, alicerçando nossas ideias principais, como, em outros momentos, para

oferecer-nos um contraponto. No entanto, por não serem nosso foco principal, nem todos os seus conceitos serão longamente aprofundados.

Resultado da relação íntima que o tempo preserva com o espaço, os eventos insólitos estão no alcance das sensações estéticas e filosóficas, marca intensa que Clarice Lispector imprimiu à literatura do Modernismo brasileiro, construindo-a “estranhamente” livre, descortinando uma literatura que, tal como a vida, “ultrapassa qualquer entendimento”.

CAPÍTULO I

ALGUNS ESTUDOS SOBRE O TEMPO E SUA PRESENÇA NOS CONTOS CLARICEANOS

É inegável que o tempo é um dos elementos fundamentais que fizeram da obra de Clarice Lispector um marco para a literatura brasileira, inovando-a com a especificidade de sua prosa poética.

Por meio da filosofia do *instante* a autora mostra a atração irresistível para imagens, para o impreciso e o que não se pode definir. Para Bergson, os instantes são “puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente” (2006, p. 51), admitindo-os de modo isolado.

Ainda que, para Henri Bergson (1927), cada instante seja único e novo, ele defende que este sempre carrega atrás de si o conteúdo já vivido. Nas palavras de Gaston Bachelard, em *A intuição do instante* (1931), que dissecou a teoria bergsoniana para opor-se a ela, o instante para Bergson “Nada mais é que um corte artificial que ajuda o pensamento esquemático do geômetra. A inteligência, em sua inaptidão para seguir o vital, imobiliza o tempo num presente sempre factício”. (1931, p.21)

Anotar instantes é empregá-los justapostos, como se fossem pontos inseridos em uma linha, pontos isolados e independentes entre si. Bachelard define ainda a intuição bergsoniana de instante como “uma falsa cesura”, na qual passado e futuro dificilmente serão distinguidos, por serem sempre separados artificialmente. (p.22)

Se, por um lado, Bachelard discorda de Henri Bergson, sua intuição de tempo, instante e duração se apoia nas noções de Gaston Roupnel (1872-1946), com quem contrapõe os conceitos bergsonianos:

Para Bergson, a verdadeira realidade do tempo é sua duração; o instante é apenas uma abstração, desprovida de realidade. [...] Representaríamos, então, bastante bem o tempo bergsoniano por uma reta preta sobre a qual tivéssemos colocado, para simbolizar o instante como um nada, como um vazio fictício, um ponto branco.

Para Roupnel, a verdadeira realidade do tempo é o instante; a duração é apenas uma construção, desprovida de realidade absoluta. [...] Representaríamos, então, bastante bem o tempo roupneliano por uma reta branca, inteiramente em potência, em possibilidade, na qual de repente, como um acidente imprevisível, viesse inscrever-se um ponto preto, símbolo de uma realidade opaca. (BACHELARD, 2007, p.29)

Diante do entendimento conceitual de “instante”, seguimos afirmando que, o elemento temporal, tão essencial, pode sugerir várias abordagens (filosófica, religiosa, estética), até porque ele, por si só, já foi foco de trabalho de inúmeros estudiosos, filósofos e pensadores, de todas as épocas.

Diferentes concepções de tempo foram surgindo, a começar com a nova teoria de Albert Einstein, que afirma que o tempo físico não é o mesmo do filosófico. Com isso, a Teoria da Relatividade de Einstein rompia com a visão clássica de um tempo único em todos os lugares, e seu pensamento iria influenciar de forma determinante o pensamento de outros teóricos futuros.

Sabe-se que a noção de tempo da Teoria da Relatividade é múltipla, não existindo assim um tempo universal, e sim um tempo que pode variar de acordo com o referencial adotado, embora esse fluxo temporal demonstre uma certa continuidade dada pela ideia de movimento. Essa é uma teoria da Física que inspira e serve de alicerce para teorias literárias que surgiram posteriormente.

Filosoficamente, Santo Agostinho também expõe um estudo estupendo sobre o tempo: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei, se o quiser explicar a quem me pergunta, já não sei.” (AGOSTINHO, 1981, p.295)

Se aprofundarmos nossos estudos sobre, nas palavras de Benedito Nunes (1986), a “estupenda análise do tempo” feita pelo Santo, notaremos que suas especulações sobre o tempo e sua medida sugerem, na verdade, uma meditação a respeito da noção temporal e, mais ainda, da condição do tempo para a alma humana.

A criação agostiniana “corrige a divisão do tempo em três momentos, o anterior do ‘passado’, o posterior do ‘futuro’, e o agora do ‘presente’ ”, colocando o passado como “lembrança inteligível mediante a visão das coisas presentes que é o próprio movimento da alma, que vê, lembra e espera” (p.19). Essa é a concepção que o tempo tem para o Santo Doutor, e é este seu “achado inestimável”.

As análises realizadas por Henri Bergson a respeito do elemento temporal foram um marco, de contribuição essencial para os estudos de tal elemento, principalmente levando em conta o tratamento literário do tempo. Investigando-o como um “dato imediato da consciência”, o tempo ganha uma dimensão mais humana do que a de um elemento sujeito às leis da física. Passa a ser visto como algo “interior, subjetivo e distinto do tempo cronológico e físico”, um tempo psicológico, que dança conforme a música das nossas sensações e da nossa memória. E, de acordo com a intensidade delas, esse tempo se torna cada vez mais contingente.

De acordo com Bergson, o fluxo interior se transforma em uma corrente de tempo crescente, que evolui, na qual, do passado ao presente e do presente ao futuro, segue-se uma direção progressiva, criadora da vida. O romance moderno muito se beneficiou desse conceito bergsoniano, como também do conceito de “durée” (duração), que diz respeito ao brotar da consciência e da sensibilidade, cujo andamento é o próprio ritmo da vida.

Sua concepção marcante de “duração” traz em si o tema do “instante”, o qual tem seu valor negado, uma vez que, para Bergson, o *instante* nada mais é do que uma “falsa cesura”, pois é a *duração* que deve ser tomada como uma unidade sólida e inabalável, com seu efeito de continuidade.

No entanto, Gaston Bachelard critica a ideia de que o tempo é um “dato imediato da consciência”, bem como o conceito de *fluxo contínuo*. Dessa discordância, nascem novos rumos para os estudos temporais e é preciso reconhecer que a intuição de tempo nas obras de Lispector em muitos aspectos coincide com a de Bachelard.

Em suas ficções e contos, Clarice não conta “fatos”, mas, sim, sugere as sensações internas de um Eu “desafinado” com sua rotina, um Eu que, em determinado momento da narrativa, é tomado por uma Epifania. Logo, é o tempo presente que é privilegiado, o *instante*, elemento crucial nos estudos de Bachelard.

Os sussurros da consciência (e do inconsciente) tomam espaço na obra de Clarice, os fatos surgem, como uma fotografia, mas são passageiros, pois o que será revelado, o que está oculto aos olhos de uma rotina superficial, é o que brota de uma vida mais profunda, um coração cheio de poços, uma outra consciência. Em “Amor”, quando Ana vê um cego mascando chiclete, um fato rápido, simples, a transporta para uma outra realidade.

Dessa forma, vemos que o “instante” é um elemento constante que perpassa toda a sua obra ficcional. E é provável que essa viagem temporal se dê por conta de sua ânsia e da profunda reflexão à qual somos levados, sem perceber que somos carregados pelo tempo. Clarice, na tentativa de captar o essencial, o “invisível aos olhos”, o que realmente é, para além da nossa vida cotidiana, acaba por captar os instantes preciosos: “E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. [...] O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo?”. (LISPECTOR, 1960, p.31)

A partir dessas considerações iniciais, passaremos a analisar alguns contos de Lispector. A escolha por esta forma específica de narrativa deve-se ao grande volume de estudos de seus romances ou de apenas uma obra específica de contos. Elegemos, então, contos de obras variadas: “Amor”, “Uma galinha”, e “Preciosidade”, do livro *Laços de Família* (1960); “Os desastres de Sofia”, e “A mensagem”, da obra *A legião estrangeira* (1964); “Restos do carnaval”, e “Felicidade Clandestina”, de *Felicidade clandestina* (1971); pondo em evidência os elementos temporal e espacial que entremeiam toda a sua obra.

Não levaremos em conta a ordem cronológica em que os contos aparecem, e sim, a relevância do elemento temporal, tal como anteriormente

abordado, bem como os outros aspectos relevantes de acordo com a crítica, e que serão essenciais para a análise das obras.

Uma dessas perspectivas diz respeito às protagonistas e um de seus principais pontos em comum: a personalidade dúbia. A ambivalência de suas vivências, marcada por uma ruptura entre a rotina, o cotidiano e o mergulho nas profundezas do ser.

Podemos dizer, então, que o tempo divide-se em dois eixos principais: o primeiro, o tempo habitual, o que escorre, flui feito um rio; e, ao lado desse, um tempo incomum, segundo Bachelard, um tempo “vertical”, que foi assim denominado para diferenciá-lo do tempo que “foge horizontalmente”. Esses dois pontos temporais permeiam os contos estudados e destacam-se aos olhos do leitor, como se uma divisão clara fosse feita e a protagonista passeasse pelos dois lados.

Benedito Nunes (1973, p. 79) afirma que há uma “tensão conflitiva” (ou episódio epifânico) que funciona como centro da narrativa e que pode ser provocado por algo banal do cotidiano em um momento fugidio, o que resulta em uma espécie de clímax, estabelecendo uma “ruptura da personagem com o mundo”. Isso acontece quando surge uma situação de confronto de pessoa a pessoa e/ou de pessoa a coisa, seja esta um objeto ou um ser vivo, animal ou vegetal.

Os momentos epifânicos, geralmente, são dolorosos e provocam traumas, pois nasce de uma emoção violenta, de uma angústia que revela a fragilidade da condição humana, e abre portas para questionamentos e rupturas de valores. A epifania provoca uma visão ilimitada das possibilidades da vida e uma afirmação da liberdade em meio ao absurdo da existência.

A angústia nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá. No extremo de nossas possibilidades, ao qual esse sentimento nos transporta, ela intensifica a grandeza e a miséria do homem. Da liberdade que engrandece, e que nos torna responsáveis de um modo absoluto, deriva a razão de nossa miséria. Vivemos, afinal, num mundo puramente humano, onde a consciência é a única realidade transcendente. (NUNES, 1966, p, 17)

Olga de Sá (1979), uma das mais importantes estudiosas da obra de Clarice, também cita, em suas análises, a existência de um “pólo epifânico” ou “dois focos imantados que polarizam metáforas, imagens, oxímoros, repetições”, um que revela o ser “num dado momento excepcional” e deixa a personagem transtornada com a própria existência, e outro, o “paródico”.

A ruptura, no entanto, nem sempre surge com uma revelação ou uma “iluminação”, mas pode nascer do medo, da angústia, do desejo, da memória “re-vivida”. O fato é que, quando há a ruptura, a protagonista rompe com o tempo de Cronos, abre-se a fenda para o tempo vertical.

A partir daí, podemos apontar o tão presente *instante* e a noção de verticalidade temporal, marcada pelo descortinar do mundo submerso das personagens, que evidencia esses instantes do resto do tempo corrido. Para corroborar com a ideia, aparecem imagens que sugerem a noção de verticalidade:

A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os *grandes*, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do *crescimento*, enfim liberta da alma suja de menina. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1964, p.24)

Por um momento, não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite. Era uma rua comprida, com *muros altos*, amarelos. [...] Andava pesadamente pela alameda central, entre os *coqueiros*. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1960, p.24)

[...] Um instante ainda vacilou – o tempo da cozinheira dar um grito – e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro *vôo* desajeitado, alcançou um *telhado*. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1960, p.30)

Como vimos nos excertos acima, as imagens de verticalidade são recorrentes nas obras analisadas e aparecem ora como algo positivo, como um voo ainda que desajeitado para alcançar uma pretensa liberdade, ora como algo desfavorável, quando a protagonista está perdida e os muros altos

remetem aos de uma prisão. Ou ainda, aparece como uma figura “paradoxal”, sendo ao mesmo tempo uma “penitência” e uma “purificação” o fato de crescer.

Essas imagens estão, muitas vezes, relacionadas ao lado obscuro das personagens, ou melhor, ao seu ser dividido, como é o caso de Ana, de *Amor*: de um lado, superficial e plana, esposa, mãe e dona de casa; de outro, um lado de compaixão profunda, Ana pós-epifania, aturdida de tanto amor – a vida em um sentido crucial.

As narrativas dos contos são temperadas pelos “instantes”, os quais são fundamentais nas mudanças de comportamento das personagens, e marcam a passagem de um ser plano para um ser aprofundado, eles são a marca da ruptura. Em “Amor”, quando Ana vê o cego mascando chiclete e é tomada pela epifania, temos a imagem da sacola de tricô que se “rompe”, deixando que as compras caiam. E ela compara: “A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido.” (LISPECTOR, 1960, p. 21)

Ainda na mesma imagem, temos o ovo que se quebra, o ovo que, em tantas obras de Clarice, aparece representando a vida e seu seguimento (como em “Uma galinha”), o ovo se quebra junto com a rotina segura de Ana: “Mas os ovos haviam se quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede.” (LISPECTOR, 1960, p.22)

Isso tudo ocorre em um instante, basta um instante, dentre tantos perdidos em uma “hora perigosa da tarde, quando a casa está vazia, sem precisar mais dela”, e é nesse instante que a protagonista, segundo Nádya Batella Gotlib, se desprende de uma realidade cotidiana e direta e mergulha em uma outra, seguindo-se de uma inevitável volta para o cotidiano normal, mas não sem marcas adquiridas pela “vivência paradoxal, do melhor e do pior, e de modo intenso e temporário”. (GOTLIB, p. 161)

Dessa forma, podemos notar que o *instante* revela um caráter dramático – para Bachelard, todos os instantes doam e despojam concomitantemente – e que a novidade que o instante traz sempre vem para elucidar a “descontinuidade essencial do tempo”. O elemento sintático, figura de construção, também é usado como recurso para ilustrar a novidade do instante,

já que representam uma quebra na sequência lógica. Vemos isso quando são introduzidos no texto termos como “de repente” ou “subitamente”, sugerindo a ruptura e, com ela, a mudança temporal de forma abrupta para a verticalidade.

E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. (LISPECTOR, 1960, p.24)

De súbito pregada ao chão, com a boca seca, ali fiquei de costas para ele sem coragem de me voltar. A brisa que vinha pela porta acabou de secar o suor do corpo. Virei-me devagar, contendo dentro dos punhos cerrados o impulso de correr. (idem, 1964, p.19)

Para o historiador Roupnel, só o “instante” é real, ou seja, não há nada antes, nem nada depois: o instante é solidão. E com base nisso, Bachelard afirma sua tese de que o instante é um “elemento temporal primordial” (1932, p.15), e de que não se pode transportar um ser para outro instante, fazendo dele uma *duração*.

Como foi dito inicialmente, o pensador francês recusa a ideia de Bergson de que o tempo é horizontal, de que podemos organizá-lo como uma *duração*, simples e contínua, pois para ele o tempo é descontínuo, é mais uma série de rupturas. E é no confronto com a tese de Henri Bergson que gira, também, o cerne da questão da *duração* para Bachelard.

Antes de adentrarmos nas noções de Bachelard sobre a duração, ressaltamos que a ideia de tempo na teoria de Bergson é concebida como uma sucessão de acontecimentos que se desdobram ao longo da vida e que estão atados a uma memória. Essa, por sua vez, pode fazer com que um acontecimento dure, organizando o antes e o depois, alterando desse modo, o presente. A concepção de tempo em Bergson faz alusão ao passado, presente e futuro, como tempos que entrecruzam, deixando de serem pensados em sua linearidade, diferenciando-se assim da forma em que frequentemente pensamos o tempo.

Pois bem, assim sendo, continuamos afirmando que para Bachelard, não existe duração contínua. Existem apenas intervalos e durações, e não um fluir contínuo, como argumenta Bergson. O que Bergson entende como duração, na perspectiva de Bachelard, não passa do cintilar de imagens novas que oferecem uma influência psicológica de duração.

Afirma ainda em sua tese que só o presente existe. Só o instante presente é. Dessa forma, o tempo pode ser também entendido como uma longa fita, mas não contínua, e sim, cheia de nós. Diante do conceito de descontinuidade, temos a ruptura, o instante e, por fim, a verticalidade temporal:

A ideia metafísica decisiva do livro de M. Roupnel é esta: *O tempo só possui uma realidade, a do Instante*. Em outras palavras, o tempo é uma realidade que se concentra no instante e está suspensa entre dois nada. (BACHELARD, 1931, p.17)

Passemos então ao aprofundamento da ideia de instante, que desagua no conceito de “tempo vertical”. Para Bachelard, temos um tempo vertical quando encontramos em um poema, por exemplo, “os elementos de um tempo detido, que não segue a medida”, e que é chamado assim por ser distinto do tempo horizontal e cronológico.

Antes, lembremos que as personagens, geralmente, próximo ou após a ruptura, aparecem, em algum momento, “em pé” ou “de pé”, sugerindo, desde então, um sopro de verticalidade:

O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali, *em pé* — numa solidão sem dor, não menor que a das árvores — eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1964, p.25)

Foi conversar com a empregada, antiga sacerdotisa. Elas se reconheciam. As duas descalças, *de pé* na cozinha, a fumaça

do fogão. (...) Ficou *de pé*, ouvindo com tranqüila loucura os sapatos deles em fuga. A calçada era oca ou os sapatos eram ocos ou ela própria era oca. No oco dos sapatos deles ouvia atenta o medo dos dois. (...) *De pé*, ela não tinha por onde se sustentar senão pelos ouvidos. (...) Depois percebeu que há muito não ouvia nenhum som.

E, trazidos de volta pela brisa, o silêncio e uma rua vazia. Até esse instante mantivera-se quieta, *de pé* no meio da calçada. (grifo nosso) (idem, 1960, p.86, 90, 91)

Ela nos espiava em silêncio: a potência de perversidade de sua filha desconhecida, e a menina loura *em pé* à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife. (grifo nosso) (idem, 1971, p.11)

Nos excertos acima, vimos, mais uma vez, por meio de imagens, a representação da verticalidade, pois, pondo-se *de pé*, como já desenhou Leonardo da Vinci, o Homem torna-se o centro, é em pé que ele se impõe para um novo caminhar. Em “Os desastres de Sofia”, a protagonista estava em pé quando teve sua grande compreensão, sua descoberta de vida e morte; já a protagonista de “Preciosidade”, aparece de pé tantas vezes, na busca de sabedoria, diante do medo e após superá-lo. A menina de “Felicidade Clandestina” estava de pé à porta quando tomou posse do seu objeto de desejo, causando a ruptura em sua rotina. No conto *A mensagem* não é diferente, e os protagonistas se vêem *de pé* em pelo menos três momentos relevantes.

Essas imagens de verticalidade permeiam os contos e sugerem a busca das personagens pela dimensão mais profunda da vida, fora da rotina e do tempo horizontal e achatado, estando, de alguma maneira, ligadas à ruptura temporal.

Nos contos escolhidos, como em boa parte da obra lispectoriana, o tempo comum sempre parece ser abruptamente *suspenso*, mas não eliminado. Ele fica bem representado na vida cotidiana, que é, assim como o tempo cronológico, achatada e horizontal, até a ruptura, na qual ele é retido para transformar-se em um mergulho vertical no tempo.

Apesar de dizermos aqui que o cotidiano é achatado, e ele parecer estar sempre ligado a mesmice e a uma rotina apaziguadora, lembremos que é desse cotidiano que nasce a epifania. Segundo Michel de Certeau (1996), “o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente”. [...] “O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior”. [...] “É uma história a caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada.” (CERTEAU, 1996, p. 31).

Logo, pensamos nas protagonistas de nossos contos, todas sentindo-se “pressionadas pelo presente”, e sendo levadas pelo cotidiano a mergulharem em suas próprias vidas, em uma busca velada do que há de mais raro, mais pesado e mais valioso em cada uma. Como se fosse a flor nascendo no asfalto.

O tempo horizontal, na concepção de Bachelard, está ligado ao tempo “da vida corrente, a vida deslizante, linear, contínua”, em outras palavras, a vida cotidiana, a qual sugere uma dimensão mais achatada da vida, e que foi vivida de forma intensa e angustiante nos contos de Clarice. Há uma conflituosidade entre as duas dimensões da vida, o cotidiano achatado e a outra, *mais profunda*, segundo ela mesma. É pela existência desse conflito que se torna claro o rompimento entre uma e outra, uma quebra brutal.

No conto “Amor”, essa dualidade fica bem evidente:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. (LISPECTOR, 1960, p.20)

E ao final, após a tensão conflitiva:

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver. (idem, 1960, p.27)

Finalmente, seu retorno a vida cotidiana:

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (idem, 1960, p.29)

Ora, no primeiro excerto, Ana, a protagonista, está em sua rotina de esposa, mãe e dona de casa, com um marido e filhos “verdadeiros”, pessoas que vivem “como quem trabalha”, com “continuidade”. Algo mais que isso, seria uma “felicidade insuportável”. Nesse momento, ela nos passa a ideia de uma vida “real”, um cotidiano tangível, e, porque não dizer, achatado, plano: viver como quem trabalha, com uma rotina diária, com a continuidade de uma fita que se desenrola gradativamente.

No segundo excerto, depois de ter passado por toda a epifania, Ana retorna ao seu lar, mas achando ser impossível voltar a sua rotina “achatada”, pois os dias que ela “forjara”, o destino e o cotidiano que ela inventou para si, haviam se “rompido”: ela estava repleta da “pior vontade de viver”.

No último parágrafo do conto, Ana está de volta a sua rotina, penteando-se diante do espelho, depois de uma viagem dantesca, porém, nossa protagonista manteve-se, “por um *instante*, sem nenhum mundo no coração”, nem o plano, nem o profundo; e, antes de dormir, soprou a “flama” do dia, apagou a “paixão” pela qual passou, para retornar aos seus papéis.

Essa experiência e estrutura ecoa em boa parte dos seus contos, e, para Bachelard, essa seria a função do artista, *recusar* e romper com esse tempo

horizontal, para apossar-se de um outro, que o autor denomina “instante poético estabilizado”.

Bachelard afirma que a *poesia* é menos que a vida se segue simplesmente o seu tempo. E só será mais que a vida, imobilizando-a, prendendo no mesmo instante a dialética da alegria e das dores. É atando em um mesmo instante *simultaneidades numerosas*, e destruindo a continuidade do tempo, que se constrói um instante complexo e poético.

E sim, o “instante poético” é complexo, porque é a relação de dois contrários, é, ao mesmo tempo, espantoso e familiar, é paradoxal. “Quando menos, é a consciência de uma ambivalência.” (BACHELARD.1931, p.101)

O instante poético no conceito bachelardiano que se refere ao momento de arrebatamento do texto como resultado da tensão “harmônica” de contrários que se aglutinam em coisa única e ambivalente. Por isso o termo harmônico se adapta neste caso. Há uma conformidade desses opostos, que naturalmente parecem incompatíveis, desde a formação do corpo poético até a relação astuciosa com as imagens, assim nasce o instante poético.

Voltemo-nos agora para o tempo vertical, que é composto por uma estrutura e, para Bachelard, esse tempo psicológico, *pensado*, não pode ser necessariamente sincrônico com o tempo vivido. Ele afirma:

o tempo tem diversas dimensões; o tempo tem uma espessura. Ele não aparece contínuo a não ser sob determinada espessura, graças à superposição de diversos tempos independentes. (Bachelard, 1963, p. 87)

Logo, vemos que o tempo é plural e sua *continuidade* só pode existir na sua estrutura vertical, ou seja, na sua espessura, profundidade ou altura. Essa pluralidade de antíteses contidas em um só instante poético é ordenada, há uma ordem interna, que é descoberta com a recusa do tempo horizontal.

Para isso, é preciso “romper os contextos sociais, os contextos fenomênicos e os contextos virtuais da duração” (B. 1963, p.102), e só assim abandona-se a vida periférica e se descobre a vida do centro, do mergulho

profundo: “De repente, toda a horizontalidade plana se defaz. O tempo já não corre. Ele jorra.” (Bachelard, 1932, p.)

Vale ressaltar que, apesar de estarmos trabalhando com textos em prosa, a poética é intrínseca à obra de Clarice, que além do uso abundante de metáforas, antíteses e paradoxos, reinventa a linguagem, fugindo da lógica prosaica e aproximando-a do discurso servido de uma imagética mais sofisticada ou uma maior transição emocionalmente tensa, que denominas-se “prosa-poética”. Suas metáforas derramam-se pelos contos e se tornam mais explícitas nos momentos de verticalidade.

E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se cavando sob os meus olhos espantados. [...] Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. As vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (LISPECTOR, 1971, p.12)

Enfim ambos haviam inesperadamente alcançado a meta e estavam diante da esfinge. Boquiabertos, na extrema união do medo e do respeito e da palidez, diante daquela verdade. A nua angústia dera um pulo e colocara-se diante deles — nem ao menos familiar como a palavra que eles tinham se habituado a usar. Apenas uma casa grossa, tosca, sem pescoço, só aquela potência antiga.

Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. (idem, 1964, p.37)

Tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz. [...] Meu amargo ídolo que caíra ingenuamente nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura, e que se deixara docilmente guiar pela minha diabólica inocência... (idem, 1964, p.12)

Nos excertos dos contos “Felicidade clandestina”, “A mensagem”, e “Os desastres de Sofia”, podemos notar várias figuras de linguagem. No primeiro, as metáforas, que podem ser entendidas aqui como expressão de uma intuição

poética: as olheiras se cavando de espanto; de pudor e orgulho, a protagonista sentia-se uma rainha delicada; e ainda, a menina, com seu “obscuro objeto de desejo”, tornara-se uma mulher com seu amante.

Em “A mensagem”, muitas são as metáforas: a casa enquanto esfinge, a angústia pulando à frente deles, e a própria casa a se identificar, personificada, o que não é uma simples comparação ou transposição verbal, pois a incompatibilidade semântica é determinante para este cunho específico. Já no último excerto de “Os desastres de Sofia”, notamos a presença firme do paradoxo, que está trançado por todo o tecido do texto. Imagens, assim como ideias paradoxais, forçam o leitor a sair de sua zona de conforto e a criar um conceito novo que não é nem o do “prazer”, nem o do “terrível”, mas, sim, de um “prazer terrível”, por exemplo.

Procuramos, assim, salientar a prosa-poética, a “poesia” que está viva nos contos clariceanos, para captarmos mais claramente a perspectiva vertical, contida, muitas vezes, no instante poético, e entendendo esta perspectiva tanto no sentido de profundidade quanto de altura.

De acordo com Bachelard, esse tempo vertical se torna tão complexo e tão distinto da duração comum por ter a habilidade de “transportar o ser para fora da duração comum”, situando-o em um outro eixo, o vertical. Para que essa transformação aconteça, faz-se necessário transmutar a contradição, o paradoxo, em *ambivalência*; o sucessivo no *simultâneo*, presentificando, assim, uma imagem poética, pois, como já foi dito, para Bachelard, o instante poético é a consciência de uma ambivalência.

Sabemos que a perspectiva vertical está presente em muitas obras de Clarice, e de muitas maneiras. Nos romances, como em *A paixão segundo G.H.*, a verticalidade entremeia a obra de forma intensa. Os contos da autora, afirma Benedito Nunes, seguem o mesmo eixo mimético, firmando-se na “consciência individual como limiar originário do relacionamento entre sujeito-narrador e a realidade”. (NUNES, 1973, p.68)

Além disso, o tempo é verbal na sua essência, só pode existir e se materializar por meio da linguagem, e só nela podemos analisar a presença da

verticalidade nos tempos de Clarice. Bachelard não trata diretamente da linguagem em suas investigações sobre a poética e suas origens, porém, é fundamental que falemos disso, já que parece ser uma preocupação de Lispector.

O tecido textual de Clarice deixa transparecer a preocupação com a linguagem em conseguir dizer exatamente o que ela quer que seja dito, adivinhando que, muitas vezes, a palavra é pouca para descrever o sentimento, para traduzir o “instante poético”. É aí que as palavras se fundem em metáforas, para que cada instante traga o mistério da alma, os segredos do mundo.

No núcleo de seus contos, o momento da tensão conflitiva traz a configuração da linguagem, quando tudo se volta para dar lugar à perspectiva vertical, e os recursos utilizados parecem transportar o leitor para o “fantástico”, como se o próprio fantástico fosse a realidade, a dimensão humana.

Em “Os desastres de Sofia”, assim como em outros contos, vemos a presença generosa de imagens poéticas que fundem sentimentos, e que nos remetem ao tempo vertical:

De manhã, ao atravessar os portões da escola, pura como ia com meu café com leite e a cara lavada, era um choque deparar em carne e osso com o homem que me fizera devanear por um *abismal minuto* antes de dormir. Em superfície de tempo fora um minuto apenas, mas em *profundidade* eram velhos séculos de escuríssima doçura.

[...]

Assim, pois, não falarei mais no *sorvedouro* que havia em mim enquanto eu devaneava antes de adormecer. Senão eu mesma terminarei pensando que era apenas essa macia *voragem* o que me impelia para ele, esquecendo minha desesperada abnegação. (LISPECTOR, 1964, p.12)

Vemos, pois, que a narradora-protagonista nos conta que devaneava um minuto antes de dormir, e que em “superfície de tempo fora um minuto apenas”, quer dizer, o tempo cronológico decorrido deveria ser muito curto,

sessenta segundos, mas, em “profundidade”, eram “velhos séculos de escuríssima doçura”. A narradora usa a palavra *profundidade*, que nos dá a sensação de uma dimensão nova, de um mergulho, e, em uma só imagem, a “escuríssima doçura”, um instante poético repleto de ambivalência.

Além disso, a protagonista refere-se, mais adiante, ao *sorvedouro* e à *macia voragem* que a habitava, e podemos entendê-los como um abismo, um instante abismal que a sugava, como um redemoinho nas águas, o precipício que “sustentava” a sua queda vertical.

Após essa experiência, a personagem continua contando sua história farta de imagens paradoxais. Podemos dizer que assim tenha ela vivido essas sensações ou assim as esteja lembrando, mas nos é sugerido que ela experienciou os contrários *juntos*, sem sucessão e, sim, com simultaneidade:

Eu o espicaçava, e ao conseguir exacerbá-lo sentia na boca, *em glória de martírio*, a acidez insuportável da begônia quando é esmagada entre os dentes; e *roía as unhas, exultante* (grifo nosso).

[...]

De manhã — como se eu não tivesse contado com a existência real daquele que desencadeara meus *negros sonhos de amor* — de manhã, diante do homem *grande com seu paletó curto*, em choque eu era jogada na *vergonha*, na *perplexidade* e na *assustadora esperança*. A esperança era o meu pecado maior (grifo nosso).

[...]

Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de *salvá-lo pela tentação*, pois de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada. [...] Mas era como se, sozinha com um alpinista paralisado pelo terror do precipício, eu, por mais inábil que fosse, não pudesse senão tentar ajudá-lo a descer. (grifo nosso)

[...]

Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzia o professor? e com o *ardor* de uma *freira* na cela. *Freira alegre e monstruosa*, ai de mim. E nem disso eu poderia me vangloriar:

na classe todos nós éramos igualmente *monstruosos e suaves*, ávida matéria de Deus. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1964, p.11, 12, 13)

Eis, pois, alguns excertos que demonstram as ambivalências que compõem o conto. No primeiro, a narradora diz que “espicaçava” o professor, o atormentava, ela mesma se sentia mártir e, com isso, gloriosa. Além de “roer as unhas de contentamento”, quando, geralmente, associa-se o ato de roer as unhas a um sentimento de nervosismo.

Na sequência, ela nomeia seus sonhos de amor de “negros”, como se eles fossem, de certa forma, fúnebres ou desastrosos, e ainda sente “vergonha e esperança”, considerando esta última seu “pecado maior”. Comumente, a esperança é vista como um sentimento bom, mas não para a protagonista do conto.

No terceiro excerto, a narradora afirma que precisa “salvar” o professor pela “tentação”, e emenda, mais uma vez, com uma imagem de verticalidade, comparando-o a um “alpinista” paralisado pelo terror do “precipício”, a quem ela, menos “inábil”, ajudaria a descer.

Citado por último, temos a imagem na qual a personagem se compara a uma “freira alegre e monstruosa”, e faz a mesma comparação a seus colegas de classe, crianças “monstruosas e suaves”, ávidos pela vida, ainda que sejam feitos à imagem e semelhança de Deus. Nas palavras de Bachelard:

Tal ambivalência não pode ser descrita nos tempos sucessivos, como um balanço vulgar de alegrias e pesares passageiros. Contrários tão vivos, tão fundamentais, dependem de uma metafísica imediata. Vive-se a oscilação num único instante, por êxtases e quedas que podem até estar em oposição aos acontecimentos: o desgosto de viver se apodera de nós no gozo, tão fatalmente quanto a altivez na infelicidade. (BACHELARD, 1932, p.188)

Por meio desses contrastes “fundidos”, unidos pela linguagem, a protagonista oferta ao leitor uma sensação metafísica, um conceito que

transpõe o rotineiro, o comum. Por meio das imagens, temos o instante poético.

É conveniente reparar que a história é contada de um ponto de vista memorialista, e que para uma história da infância, os sentidos e as sensações parecem mais vívidos do que nunca. Talvez, possamos, aqui, lembrar o que Bachelard afirma sobre a memória: que ela anda sempre de mãos dadas com a imaginação:

Quanto mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação. Se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. Para isso é necessário desembaraçar-nos da memória historiadora, que impõe os seus privilégios ideativos. Não é uma memória viva aquela que corre pela escala de datas sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança. (BACHELARD, 1996, p.114)

Podemos, então, assentar que a memória viva da nossa narradora conta também com sua imaginação, pois só com a imaginação tantos detalhes viriam à tona. E é graças a essa mistura de lembrança com imaginação que os instantes poéticos também se fazem.

Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina-se lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. Para lá do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes. Vive então em nós não uma memória de história, mas uma memória de cosmos. (BACHELARD, 1996, p.114)

Assim, com o auxílio da imaginação, não apenas “revivemos” a lembrança e as sensações, mas podemos vivê-las de um jeito novo, dando corpo a novas descobertas, descortinando uma essência nova a cada lembrar, uma essência universal.

Temos, no entanto, a impressão de que, durante o “tempo vertical”, não existe passado ou futuro, só existe o agora, o instante:

Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só *agora*, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real. Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como eram austeras e altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1964, p.18)

Ao entrar na tensão conflitiva com o professor, uma ruptura ocorreu: espaço e tempo se romperam e deram início às vertigens da protagonista, que sentiu o tempo passar mais devagar, efeito do medo que sentia “agora”. Antes da ruptura, faltava-lhe tempo para perceber como eram as paredes e que sensações lhe provocaria. As transformações espaciais serão retomadas com mais intensidade no próximo capítulo.

E bem devagar vi o professor todo inteiro. Bem devagar vi que o professor era muito grande e muito feio, e que ele era o homem de minha vida. O novo e grande medo. Pequena, sonâmbula, sozinha, diante daquilo a que a minha fatal liberdade finalmente me levaria.

[...]

Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio, e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora do silêncio. Cheguei finalmente à porta, e o coração imprudente pôs-se a bater alto demais sob o risco de acordar o gigantesco mundo que dormia. (LISPECTOR, 1964, p. 19)

Novamente, aparece, aqui, a sensação de que o tempo não passava, de que, na realidade, tudo estava paralisado, a sala estava cristalizada, nem o som podia entrar, como se ela estivesse presa no tempo. Surge, assim, uma perspectiva de instante, algo que não vai esmaecendo, mas que acontece na prontidão da intuição.

São esses os instantes poéticos, aqueles nos quais sentimentos contraditórios são experimentados unidos e “imobilizam” o tempo, “ligados pelo interesse fascinador pela vida” (BACHELARD, 1932, p.109), carregando o ser que os experimenta para fora do tempo comum, da duração.

Atônita, sem compreender, e caminhando de *inesperado a inesperado*, pressenti no entanto um terreno menos perigoso. Nas minhas corridas eu aprendera a me levantar das quedas mesmo quando mancava, e me refiz logo. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1964, p.20)

Mais uma vez, a intuição se mostra imediata, indo, a cada instante, para o inesperado, o repentino, não aos poucos, para que ela pudesse reconhecer o terreno, mas pulando de imprevisto para imprevisto. Temos a sensação de que o tempo atual é, de algum modo, inalcançável, pois ele é sempre um mistério.

Eriçada, prestes a vomitar, embora *até hoje* não saiba ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o *abismo* do mundo. [...] Eu o olhava surpreendida, e *para sempre* não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos. (grifo nosso)

[...]

...E *de repente*, com o coração batendo de desilusão, não suportei *um instante* mais — sem ter pegado o caderno corri para o parque, a mão na boca como se me tivessem quebrado os dentes. Com a mão na boca, horrorizada, eu corria, corria para *nunca parar*, a prece profunda não é aquela que pede, a prece mais profunda é a que não pede mais — eu corria, eu corria muito espantada. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1964, p.21, 23)

Podemos dizer que a narradora está dentro do instante poético, do tempo vertical. Primeiro, por termos a imagem da verticalidade, quando ela via o *abismo* do mundo, o mundo é colocado como um precipício, e nos dá ideia de altura; e *para sempre* não soube o que via, o futuro todo coube em um instante, até que, sem suportar, a protagonista correu, correu para *nunca parar*, trazendo a imagem poética que é puro presente.

Entendi eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por *um instante* no professor eu vira com *aterrorizado fascínio* o mundo — e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que *para sempre* e em *um segundo* eu vi — assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1964, p.25)

Nesse último excerto, o instante poético aparece com clareza, quando, por “um instante”, a protagonista sentiu “fascínio e terror”, um misto de sentimentos opostos, e o que ela viu, viu em “um segundo e para sempre”. O tempo vertical que condensa passado e futuro no presente.

Vamos, aqui, também ressaltar o conceito do “Tempo do Paradoxo”, presente na obra *O tempo não-reconciliado*, Peter Pal Pelbart, 1998, que nos mostra que o primeiro passo para a construção de um evento insólito é a presença do paradoxo, que força o pensar e o repensar, nos faz forçar um pensamento novo e, portanto, alavanca um estranhamento, sendo o ato de pensar, por si só, uma violência.

O bom senso orienta a flecha do tempo sempre a partir de um presente. O paradoxo não inverte a direção dessa flecha, o que seria irrisório, mas abole o princípio mesmo da mão única [...] Pelo paradoxo sempre são afirmadas várias direções concomitantes, vai-se de imediato em múltiplos sentidos simultaneamente. (PELBART, 1998, p.65)

A respeito deste aspecto, trabalharemos mais adiante, no terceiro capítulo, extensivamente, o acontecimento insólito e o que lhe consolida, mas não podemos deixar de citar, aqui, que a ruptura temporal leva ao surgimento de um evento insólito.

A narradora-personagem passa pela ruptura por causa de uma ligação aparentemente simples, o olhar do professor voltado e fixo no seu, o que antes o professor jamais lhe dera, e que a transporta para uma estranha realidade:

Ele contara sem olhar uma só vez para mim. É que na falta de jeito de amá-lo e no gosto de persegui-lo, eu também o acossava com o olhar: a tudo o que ele dizia eu respondia com um simples olhar direto, do qual ninguém em sã consciência poderia me acusar.

[...]

Já tendo na mão a coisa que eu fora buscar, e iniciando outra corrida de volta — só então meu olhar tropeçou no homem. Sozinho à cátedra: ele me olhava.

Era a primeira vez que estávamos frente a frente, por nossa conta. Ele me olhava. Meus passos, de vagarosos, quase cessaram.

[...]

Ele me olhava. O olhar era uma pata macia e pesada sobre mim. Mas se a pata era suave, tolhia-me toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato. [...] Apenas isso: sem uma expressão no olhar, ele me olhava.

[...]

Para a minha súbita tortura, sem me desfrutar, foi tirando lentamente os óculos. E olhou-me com olhos nus que tinham muitos cílios. Eu nunca tinha visto seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces.

[...]

Foi a primeira vergonha real de minha vida. Abaixei os olhos, sem poder sustentar o olhar indefeso daquele homem a quem eu enganara. (LISPECTOR, 1964, P.18, 19, 20, 22)

Podemos acompanhar, por meio desses excertos, a transformação sofrida pelo “olhar”, que é, neste conto, como em outros, a marca da ruptura, o momento onde a descontinuidade temporal se fez. Primeiro, o professor evitava olhar a menina, pois ela o apossava com o olhar, era uma forma de atormentá-lo; em seguida, tivemos a tensão conflitiva, quando o professor a olhou fixamente, ambos sozinhos na sala de aula, a protagonista sentiu-se fragilizada, sufocada; depois, comparou seus olhos despenteados a “duas baratas doces”; e, por último, quando ela sentiu vergonha, e por isso não pôde sustentar o olhar de seu temido professor.

Em excertos citados anteriormente, notamos que o olhar e o *ver* estão associados ao confronto interno, que traz o descortínio contemplativo de que fala Benedito Nunes (1973, p.83), cuja natureza é claramente visual:

O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas. Por si mesmo o olho chora, por si mesmo o olho ri. [...] Eu vi um homem com entranhas sorrindo. (LISPECTOR, 1964, p.21)

E, assim, os verbos “ver” e “olhar” se espalham pelo conto, sendo não só a porta para a ruptura, como sendo parte das suas descobertas. Após o confronto, a protagonista, além de ver a vida nascendo, além de ver cedo demais tudo o que vira, parte para um momento de intenso tino, quando percebe o destino que lhe espera, a escrita:

Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira, e somente a consciência atormentada do pecado me redimia do vício. Abaixei os olhos com vergonha. Preferia sua cólera antiga, que me ajudara na minha luta contra mim mesma, pois coroava de insucesso os meus métodos e talvez terminasse um dia me corrigindo: eu não queria era esse agradecimento que não só era a minha pior punição, por eu não merecê-lo, como vinha encorajar minha vida errada que eu tanto temia, viver errado me atraía. (LISPECTOR, 1964, p.22)

Aqui vemos a narradora demonstrar que apenas “naquele tempo” de criança é que achava que tudo que se inventa é mentira, sugerindo que hoje pode inventar sem a culpa de achar que está mentindo, que pode *criar*. Afirma ainda que o agradecimento do professor, que elogia sua composição, viria a encorajar sua “vida errada”.

Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro. (LISPECTOR, 1964, p.25)

Na sua composição, lembra a protagonista, ela descreve um tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera e é só descobrir, e ali, com espanto, ela descobrira o seu tesouro. Ao final da crise interior, ela descortina a possibilidade de surgirem novas histórias:

E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. Não, esse foi somente um dos motivos. É que os outros fazem outras histórias. (LISPECTOR, 1964, p.26)

Neste primeiro momento, abordamos algumas questões que se fazem relevantes para o estudo temporal nos contos lispectorianos, aspectos da filosofia que repercutiram na literatura; e voltaremos principalmente às noções bachelardianas de “instante poético” e “tempo vertical”, que irão amoldar-se ao elemento espacial no capítulo seguinte.

Diante das observações e análises realizadas até aqui, partiremos para o estudo do espaço, alimentando-nos de algumas dessas intuições. Na parte final deste trabalho, retomaremos estes enfoques, apesar de não estreitarmos, no entanto, a relação de aprofundamento entre a filosofia e a literatura.

CAPÍTULO II

O ESPAÇO: SUAS FUNÇÕES, E SEU ENLACE COM O TEMPO

O tempo, há muito, deleita e traga os leitores para o mundo das palavras, provoca fascínio na ficção, como também nos estudos literários. Afinal de contas, o elemento temporal ficcional possui reflexo direto no mundo literário e, porque não dizer, enriquece e expande nossa visão das coisas.

Da mesma forma que o tempo é essencial para a narrativa, e tem sido estudado ao longo anos por diversos pensadores, o *espaço* é também um elemento indispensável e proporciona grandes e atrativas possibilidades de estudo, sendo foco do trabalho de muitos filósofos e teóricos literários.

Entre outros, estudamos as noções de espaço de Gilles Deleuze e Felix Guattari, seus fundamentos sobre espaço liso e estriado contidos, por exemplo, na obra *Mil Platôs – Vol.5* (1997, ed. 34). No entanto, sua obra trata de dicotomias do campo social; enquanto o filósofo francês Gaston Bachelard, em sua vertente noturna, examina mais a fundo o espaço interior, a memória e a imaginação, e se adequa melhor ao estudo da obra de Clarice Lispector, já que se volta para o espaço psíquico.

Como já foi dito, os estudiosos de Bachelard passaram a dividir sua obra em duas partes: a que é relativa à epistemologia e história das ciências como diurna; e a sua outra faceta, que o remete ao estudo da imaginação poética, dos devaneios, dos sonhos, deu-se o adjetivo de obra noturna. Nos deteremos em sua vertente noturna, analisando suas intuições sobre o tempo e o espaço.

O elemento espacial, assim como o temporal, cresce e ganha destaque nas narrativas, podendo ser estudado por muitos ângulos, porém, neste momento, nos interessa investigar a forma que o espaço ganha nos contos de Clarice Lispector, mais precisamente em “Amor”, “Uma galinha” e “Preciosidade”, da obra *Laços de família* (1960); e “Os desastres de Sofia”, e “A

mensagem”, que integram o livro *A legião estrangeira* (1964), além de reportar-nos a outros contos que também servirão de aporte.

Para investigar o papel que o espaço ocupa nas narrativas da autora, também o observamos sob vários enfoques, e podemos afirmar que o elemento espacial tem uma atribuição tão relevante quanto o temporal, provocando estranhamento no leitor. Nos contos clariceanos, verificamos uma ruptura espacial, que se traduz no espaço transbordando o comum e se verticalizando.

No texto literário, a criação do espaço, segundo Osman Lins (*Lima Barreto e o espaço romanesco*, 1976), tem várias funções, e é desnecessário repassar aqui todas elas, mas vamos salientar algumas que são primordiais.

Em certas ocasiões, o espaço passa despercebido, certamente porque sua função no momento tende a apenas situar a personagem, principalmente quando a localização é muito limitada, pode sugerir aos leitores que aquele é um lugar qualquer, que a localização é irrelevante, ou que é um lugar que só existe na imaginação.

Outras vezes, o espaço influencia as personagens, fazendo-as mudar suas atitudes e adaptarem-se ao lugar em que vivem, até mesmo sem que percebam. Porém, em outras narrativas, o espaço tem a função somente de propiciar ou enriquecer a ação, e não, necessariamente, influenciá-la.

No entanto, a mais clássica, é a função em que o espaço serve para ambientar as personagens, fornecendo a nós, leitores, informações sócio-econômicas e, até mesmo, o contexto psicológico em que vivem. Enfim, confirma, revela a personagem de alguma forma. Em geral, é um espaço restrito e, no espaço doméstico, até mesmo a descrição dos móveis torna-se significativa:

Michel Butor, por sua vez, ocupando-se especificamente dos móveis, sublinha que estes, no romance, não desempenham apenas um papel "poético" de proposição, mas de reveladores, "pois tais objetos são bem mais ligados à nossa existência do que comumente o admitimos." Continua: "descrever móveis, objetos, é um modo de descrever os personagens, indispensável". (LINS, 1976, p.97)

Tomamos a seguir o conto “Amor” (1960), o qual será analisado a partir do seu espaço ambientador. No conto, temos a protagonista Ana, uma dona de casa, mãe e esposa, que trata cuidadosamente do cotidiano de sua família, até que um fato, uma imagem, um cego “mascando chiclete na escuridão”, leva a personagem a uma ruptura, uma epifania que a deixa atordoada.

Inicialmente, o conto ambienta a protagonista e sua vida:

A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. (1960, p.19)

O fato de a cozinha ser *enfim* espaçosa, sugere que a situação econômica e social da personagem havia *enfim* mudado, provavelmente para melhor, já que, em outras palavras, estavam finalmente em um apartamento maior e mais confortável, que estava sendo pago aos poucos, como a maioria da classe média “burguesa” brasileira.

Essa descrição dá-nos também outras informações, como o forte calor que fazia no apartamento, e o vento batendo nas cortinas que “ela mesma cortara”. Essa imagem do calor sugere que o ambiente era acolhedor, protegido, e a conjunção adversativa que antecede o vento, o faz soar como um perigoso convite, tocando as cortinas que ela mesma cortara, tocando sua vida de forma mais íntima, e convidando-a a olhar o mundo lá fora.

Tocamos uma composição do comportamento psíquico da personagem, de como construiu uma rotina como quem ergue altos muros ao longo dos anos. Futuramente, veremos a rotina tranquila de Ana “enguiçar”, enquanto ela tem um arroubo sentimental e uma crise interior. Mais um ponto que sugere uma psiquê contraditória.

Há alguns elementos espaciais que demonstram, inclusive, sua escolha de vida, quando o narrador diz que “Olhando os móveis limpos, o seu coração se apertava um pouco em espanto. [...] De manhã acordaria aureolada pelos

calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos.” (1960, p.20-21).

Notamos que a protagonista se refugia na vida doméstica, permitindo-se viver de forma alienada, como quem foge de algo. Por se tratar de elementos que fazem parte do espaço interno do conto, podemos relacioná-los aos sentimentos íntimos de Ana, como se esse ambiente fosse ao mesmo tempo tão seguro, cauteloso e estável que lhe causasse certo aborrecimento, a vida que levava a proteção e sufocava.

Além do fogão, dos móveis, dos objetos que aparecem ao longo da narrativa, há os filhos, que “eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos.” (p.19). Apesar de serem adjetivados de forma positiva, foram, concomitantemente, definidos como *malcriados*. A relação paradoxal que o espaço deixa transparecer estende-se para a sua relação com os filhos, com o cotidiano.

Para Bachelard (1978), a casa é um espaço que afasta contingências, e sem ela o homem seria um ser disperso. “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (1978, p.201), e para a protagonista de “Amor”, a casa, em si, agrega essa função:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. [...] Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia, sem precisar mais dela, [...] Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. (LISPECTOR, 1960, p.20)

No excerto acima, notamos que o espaço da casa, transformada em um lar, é para Ana uma espécie de porto seguro. E a protege não apenas das tempestades do céu, mas, principalmente, das tempestades da vida: há algo no passado de Ana, uma “felicidade insuportável” (p.20); e no presente, o “destino de mulher”, em outras palavras, uma rotina de esposa, mãe e dona de casa, que afasta dela aquela “exaltação perturbada” (p.20) de outrora, lhe dá uma

“raiz firme”, traz segurança para a vida desta mulher. Quando da ruptura, este ambiente passa a representar para a protagonista “um jeito moralmente louco de viver” (p.26), causando espanto e temor.

Além disso, retomando as funções estabelecidas por Oziris Borges Filho, o espaço pode fazer um contraste com o íntimo da personagem, diferenciando-se das sensações ou sentimentos que ela demonstre; e até, moldar-se a essas sensações e sentimentos, representando-os. Esses espaços são, às vezes, denominados como *espaços transitórios*, pois são transitórios esses estados de consciência.

Em “Amor”, este espaço transitório é representado pelo bonde. Antes mesmo de sermos apresentados à rotina de nossa “heroína” e ao seu ambiente familiar, lemos: “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar.” (p. 19). É no bonde que terá início a ruptura sofrida por Ana:

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas.

[...]

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto. [...] Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. (LISPECTOR, 1960, p. 21-22)

A partir daqui, o bonde será o cenário da transição interna de Ana, entre arrancadas, e estacadas bruscas, sacudidas, Ana segue seu caminho com os pensamentos sacudindo, confusos. Sua estabilidade, adquirida com a rotina da casa, agora vacilava com os movimentos do bonde, em outras palavras, um espaço dinâmico se contrapondo com o espaço de seu cotidiano, repetitivo.

Notamos também que o bonde entrava em “ruas largas”, mais um espaço que se contrapõe a ideia de um apartamento, geralmente, pouco espaçoso; e essa imagem igualmente coaduna com a transformação de Ana e

sua epifania. É aqui que a protagonista deixa “cair por terra” seu equilíbrio psicológico, conquistado junto ao espaço mais firme, e sua vida se alarga:

O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido. (LISPECTOR, 1960, p. 22)

O bonde torna-se um espaço essencial na narrativa, à medida que representa o momento de epifania da protagonista, que sai de seu lugar seguro e rumo ao desconhecido. Os termos que descrevem os movimentos do bonde, “vacilava”, “arrastava”, “estacava”, “arrancava”, “sacudia”, sugerem, em sua deteriorização, a metamorfose psicológica que Ana sofria com aquela ruptura: igualmente vacilante, estacada, perplexa e desconfiada, “alguma coisa intranquila estava sucedendo” (p.21).

É válido retomarmos o excerto que inicia o conto, a primeira frase, quando Ana “subiu no bonde”, temos uma imagem que alude à verticalidade. O ato de subir não sugere somente a mudança física, mas nos remete à transformação psicológica pela qual nossa protagonista passará em breve: no alto e em movimento, Ana mudará seu modo de ver o mundo, há muito engessado pela rotina e pela estabilidade do lar, alargará seu pensamento e seu sentir; tornando o espaço coerente com a personagem.

Não é à toa que o estudo do espaço tem se tornado mais intenso e presente, afinal, ele pode afigurar-se relevante e cheio de surpresas, inclusive nos casos em que a sua funcionalidade nos parece menos ostensiva, como no modelo mais clássico utilizado inicialmente no conto “Amor”.

Podemos afirmar, agora, que há uma relação intrínseca entre o tempo e o espaço, apesar de parecer que só entendemos um ao nos esquecermos do outro. Na realidade, os dois são indissociáveis, noções essenciais do texto, um se concretiza no outro e ambos revelam ou ocultam, juntos, a natureza das

personagens. Para Osman Lins, seria uma irreponsabilidade grave ocupar-se do espaço dissociando-o do tempo.

Move-se o homem e recorda o passado. Nada disto o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes à sua faculdade de pensar. Acessíveis à experiência imediata e esquivos às interrogações do espírito, sugerem - espaço e tempo – múltiplas versões, como se monstros fabulosos. (LINS, 1976, p.63)

O movimento espacial é marcante na prosa de Lispector. As palavras dançam ciranda com o espaço ficcional em uma ligação ímpar. A espacialidade é, mais do que nunca, linguagem carregada de significado, é sensação, e não mera descrição. Da mesma forma que se transforma o tempo, o espaço também se evidencia – o quarto, a sala de aula, o pátio, a rua – tudo o que aparece, inicialmente, em estilo tradicional, adiante se altera, tomando proporções inesperadas. Notamos que o espaço cotidiano modifica-se para ser o espaço da grande transformação interior.

Vimos que o próprio espaço transitório em “Amor” une-se ao elemento temporal. Ao término do trajeto, “o mal estava feito”, e “estar num bonde era um fio partido”, estar num espaço transitório provocou a ruptura, representada pelo fio partido, o fio que poderia ser da duração, já que, para Bachelard (1931), o tempo pode ser também entendido como uma longa fita, mas não contínua, e sim, cheia de nós, de rupturas.

Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

[...]

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite. (LISPECTOR, 1960, p.22-23)

Novamente, notamos o quanto a ruptura espacial soma-se à temporal: primeiro, Ana sente-se em um ambiente tão instável que teme cair do bonde, e, ao mesmo tempo, não percebe a passagem do tempo, passa do seu ponto de descida, e sente-se saltando no meio da noite. Ao sair do bonde, saltando no ponto errado, a protagonista viu-se livre de sua rotina tradicional, estava, finalmente liberta, pronta para, em meio a crise, viver um outro espaço, que abordaremos mais adiante.

Cada espaço que se faz presente nos contos é significativo na composição psíquica das personagens, cada um deles exerce uma função que enfatiza ou complementa as mudanças psicológicas das protagonistas, quando os habitam ou os relembram em momentos específicos.

Também se pode verificar, por exemplo, no conto “Uma galinha” (*Laços de Família*, 1960), no qual a ave protagonista, em voo desajeitado, alcança o *telhado* em um surpreendente anseio pela vida, em uma fuga que a fizera se sentir, pela primeira vez, “estúpida, tímida e livre” (p.31). Porém, quando capturada e “pousada no chão da cozinha com certa violência” (p.31), a galinha, “surpreendida e exausta” (p.31), põe um ovo. Diante desse fato, tornou-se a rainha do lar, todos o sabiam, menos ela, que “continuou entre a cozinha e o terraço” (p.32).

Um instante ainda vacilou — o tempo da cozinheira dar um grito — e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou um telhado. [...] De telhado a telhado foi percorrido mais de um quarteirão da rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. (LISPECTOR, 1960, p.30)

Temos novamente o tempo e o espaço ganhando vida juntos. Um instante foi suficiente para que a galinha ganhasse sua breve liberdade, pulando para o telhado do vizinho. A imagem de verticalidade se faz presente, pois nossa ave protagonista também abandona o espaço físico mais baixo, e galga um espaço mais alto, o que se harmoniza com a metamorfose pela qual decidiu passar, mesmo tendo que decidir sozinha seus novos rumos.

Quando “pairava ofegante num beiral de telhado, enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade, tinha tempo de se refazer por um momento. E então parecia tão livre.” (p.31) A figura vertical, a subida, representa a mudança de sua vida cotidiana de galinha de domingo, pronta para virar almoço, em oposição com seu breve indício de consciência e seu sopro de liberdade. Houve uma transformação em nível psicológico, devidamente acompanhada pelo espaço, e tudo isso em apenas um “instante”.

Ao ser “pousada no chão da cozinha com certa violência” (p.31), a protagonista teve sua vida retomada, seu “destino de mulher”, tal qual Ana, pois, “de pura afobação a galinha pôs um ovo” (p.31). A vida nascendo dela, e ela, sem saber da importância que isso lhe conferira, “continuou entre a cozinha e o terraço dos fundos” (p.32), lugares onde a vida doméstica se torna mais óbvia, lugares onde os afazeres domésticos são realizados.

“O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”, afirmam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de teoria da narrativa* (1988, p.204). Os cenários dos contos clariceanos representam muito mais do que um complemento descritivo, são componentes vivos, sensoriais, esféricos e são representações da alma, que é também uma morada.

O pensador francês Gaston Bachelard, que já estudava o tempo desde a década de 30 do século XX, passa a investigar também o espaço, e aplica seus conceitos na análise literária, de modo mais concreto, somente a partir do livro *A poética do espaço*, de 1957.

Partindo de noções e conceitos da psicanálise e, sobretudo, da fenomenologia, Bachelard analisa as imagens poéticas, apontando para um estudo espacial, a *topoanálise*, ou, nas palavras dele, “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. Em *A dialética da duração*, formulou um pensamento que procura, nas imagens literárias, o encontro do tempo descontínuo da memória com seu espaço relativo:

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a

duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. [...] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. [...] Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. (BACHELARD, 1978, p.203)

De acordo com Bachelard (1978), “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (p.200). Dessa forma, a casa é trabalhada como o princípio de habitação e todas as suas representações, e mesmo quando não há uma demarcação espacial, existem *elementos espaciais*, ou seja, elementos que ocupam o espaço e fazem parte do mesmo, constituem-no.

No conto “Amor” (1960), analisado inicialmente, tais elementos aparecem dando ênfase ao espaço e compondo a relação da protagonista, Ana, com a vida que levava: os filhos, o marido, os móveis, o calor, as cortinas feitas por ela mesma, “Como um lavrador”, que plantou “as sementes que tinha nas mãos”, que trabalhou com ardor e sem escolha, e agora observava as árvores crescerem ao seu redor.

Os espaços de transição, já vistos anteriormente, estão muito presentes em outros contos clariceanos, e não raro guardam uma forte ligação com transições psíquicas das protagonistas, antecedem, geralmente, um momento epifânico, uma ruptura. É o caso do bonde em “Amor” ou de elementos espaciais que aparecem em “Preciosidade” (também de *Laços de família*), inúmeros espaços como longas ruas, avenidas, o Largo da Lapa, também um bonde e, por fim, o longo corredor da escola da protagonista, “onde os tacos de seus sapatos faziam um ruído que as pernas tensas não podiam conter” (p.84), e antecedia a paz da sala de aula, “onde de repente tudo se tornava sem importância e mais rápido e leve.” (p.85)

Com a boca fresca de jejum, os livros embaixo do braço, abria enfim a porta, transpunha a mornidão insossa da casa, galgando-se para a gélida fruição da manhã. Então já não se apressava mais.

Tinha que atravessar a longa rua deserta até alcançar a avenida, do fim da qual um ônibus emergiria cambaleando

dentro da névoa, com as luzes da noite ainda acesas no farol.
(LISPECTOR, 1960, p.83)

A casa, em “Preciosidade” (1960), tem um ar morno, que é também acolhedor, mas para a protagonista, que parece ansiar pelo mundo lá fora, o ar morno da casa, de manhã cedo, deixa sua morada insossa. Estando do lado de fora, a pressa acabava, a vida começava, o tempo transformava-se. E enfim, os espaços transitórios, a longa rua, o ônibus cambaleante, onde ela tinha medo dos homens, dos rapazes, dos olhares. “Até que, enfim, a classe de aula. Onde de repente tudo se tornava sem importância e mais rápido e leve, onde seu rosto tinha algumas sardas, os cabelos caíam nos olhos, e onde ela era tratada como um rapaz.” (p.85)

Somente na classe de aula, que aparece após os espaços transitórios, a moça sentia-se segura. Tudo se tornava “mais rápido”, em oposição “ao lento passo do medo”, que vimos em “Os desastres de Sofia”, ela se tornava despreocupada e “era tratada como um rapaz”, sem perigo de cair em um “destino de mulher”, caminhava para a “astuciosa profissão” (p.85).

Assim temos os espaços, ainda que não sejam de uma casa, mas que cumprem o papel de *espaços felizes*, que são proibidos às forças adversas, emanam segurança e proteção, valores que, ligados à imaginação, tornam-se dominantes e aumentam os valores da realidade.

Afirma-se novamente que, assim como para o elemento temporal, memória e imaginação não se dissociam, e sim, trabalham juntas para um aprofundamento mútuo. É o que veremos no excerto de “Os desastres de Sofia” (1964):

Aquele meu colégio, alugado dentro de um dos parques da cidade, tinha o maior campo de recreio que já vi. [...] Tinha árvores espalhadas, longas descidas e subidas e estendida relva. Não acabava nunca. Tudo ali era longe e grande, feito para pernas compridas de menina, [...] Lá cabia um ar livre imenso. E tudo fora vivido por nós: já tínhamos rolado de cada declive, intensamente cochichado atrás de cada monte de tijolo, comido de várias flores e em todos os troncos havíamos a canivete gravado datas, doces nomes feios e corações transpassados por flechas; meninos e meninas ali faziam o seu mel. (LISPECTOR, 1964, p.16)

A protagonista do conto, adulta, relembando seu antigo colégio, consegue descrever um espaço feito para “pernas compridas de menina”, “longe e grande”, talvez até porque ela fosse “pequena”, ou talvez pela afetividade com a qual tendemos a rememorar os tempos de infância, onde tudo parece ser livre e sem preocupações.

“Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida.” (BACHELARD, 1978, p.201). Assim, de acordo com nossos sentimentos e nossa imaginação, os espaços felizes serão sempre mais reconfortantes, mais iluminados, e acalentadores, ainda que sejam apenas uma sala de aula (como em “Preciosidade”), ou um pátio da escola (“Os Desastres de Sofia”).

Quando tratamos aqui da “poesia perdida”, queremos dizer que, ao relembrar, damos vida a uma memória, viver novamente um fato passado, e de um jeito novo, buscando resgatar justamente a poesia que, quiçá, o tempo levou, e, assim, tornando o espaço da memória um espaço feliz, no qual ficam de lado verdades que sejam desagradáveis, ou mesmo, as lembranças ganham cores mais vivas, e redimindo-as.

O espaço é, para o filósofo francês, a concretização da memória inata, de uma memória arraigada – e não de uma memória social. A construção espacial das lembranças, contudo, oscila constantemente entre a memória e a imaginação, nas quais o historiador que há em nós, que preza pela continuidade, não encontraria seu lugar, já que nossas lembranças nunca são fiéis aos fatos. Em *A poética do devaneio*, de 1961, o autor tenta expor essa noção por meio da *poético-análise*:

A poético-análise deve devolver-nos todos os privilégios da imaginação. A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. [...] Portanto, as teses que queremos defender neste capítulo visam todas a fazer reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada de história quando a contamos, mas que

só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética. (2008, p.94)

Veremos que, de igual forma, a “memória afetiva” trabalha também inversamente, ou seja, a imaginação que ajuda a aprofundar uma lembrança, torná-la mais vívida e verdadeira, pode entranhar a lembrança de peso e sombra. Para Bachelard, “o espaço compreendido pela imaginação [...] é vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.” (1978, p.196).

Ao recordar o momento em que se sentiu acuada, assim a narradora de “Os desastres de Sofia” descreve o espaço:

Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real. Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como eram austeras e altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão. Num pesadelo, do qual sorrir fazia parte, eu mal acreditava poder alcançar o âmbito da porta [...] Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio, e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora do silêncio. Cheguei finalmente à porta, e o coração imprudente pôs-se a bater alto demais sob o risco de acordar o gigantesco mundo que dormia. (LISPECTOR, 1964, p.18)

Fica claro no excerto acima que o espaço ganha vida, movimenta-se. Integrada ao movimento psicológico da narradora protagonista, a imagem do espaço exterior à protagonista, a sala de aula, se transforma na topografia do seu interior, do seu ser mais íntimo – oprimida pelo medo de ser punida e perdida em suas sensações.

Aproveitemos aqui para relembrar a espacialidade heterotópica, conceito de Foucault, ao contrário da utópica, causa desassossego por ser real e sugerir mais de um ponto de vista a respeito da realidade representada – o jardim bonito que se transforma em assustador, a sala de aula que se transmuta em terrível. Ela “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2001, p.418).

O espaço ora apresentado também pode ser denominado “liso”, conceito de Deleuze e Guattari (1997), contendo elementos ao mesmo tempo íntimos e diversos, um espaço que pode surpreender o leitor se multiplicando para várias direções. É como se, por ser liso, o olhar do leitor não pudesse acompanhar exatamente a sua direção, pois o espaço corre e movimenta-se.

Assim, vemos que o espaço “estriado” é um espaço de construção, o espaço do cotidiano, no qual a vida se constrói diariamente, e que passa, após a ruptura, a ser um espaço liso, ou seja, um espaço de transformação.

O mesmo acontece à protagonista de “Preciosidade”, ao sentir-se acuada:

Não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo. Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos: saíra de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir. Seu coração se espantou.

[...]

De pernas heróicas, continuou a andar. Cada vez que se aproximava, eles que também se aproximavam — então todos se aproximavam, a rua ficou cada vez um pouco mais curta.

[...] Rígida, catequista, sem alterar por um segundo a lentidão com que avançava, ela avançava. (LISPECTOR, 1960, p.87, 88, 89)

O tempo, os minutos de atraso, fez o espaço parecer outro, uma rua ou uma cidade errada, fez os temores da protagonista virem à tona. Quanto mais os rapazes se aproximavam, mais medo ela sentia, e mais a rua, que no início era longa, parecia menor, cada vez mais curta; e ainda, por mais que avançasse para a avenida, sentia que o avanço era lento. Tempo e espaço metamorfoseando-se em função da ruptura que sofria nossa mocinha de pernas heróicas.

Ao fazer reinterpretação da topoanálise bachelardiana e de outros estudos sobre os espaços, Oziris Borges Filho (2007, p.158) atesta que há a topofilia, associada a uma experiência benéfica, de euforia; e, de outro lado, a topofobia, relacionada a uma situação disfórica, maléfica, sendo esta última a

situação presente nos excertos acima, em que o espaço causa desconforto e instabilidade na personagem.

Essa relação topofílica e topofóbica aparece concomitantemente no conto “Amor”, já citado no início deste capítulo, quando Ana sente-se ao mesmo tempo protegida e sufocada pelo seu apartamento, e, por analogia, sentia-se protegida e sufocada pela vida que escolhera levar, dedicando-se ao lar e à família que construiu, como se dessa escolha não pudesse escapar. Essa contradição torna-se mais clara, quando o ambiente interno entra em confronto com o externo, ou seja, no momento da ruptura.

A “crise”, como a própria protagonista denomina, a epifania, inaugurada no bonde, instaurou-se com mais força ao descer dele. Em uma “rua comprida, com muros altos”, Ana caminhou até chegar ao Jardim Botânico. Sua experiência no Jardim será analisada no próximo capítulo. Porém, os muros altos são uma metáfora marcante. Para Chevalier (1999), citado por Oziris Borges Filho (2006), o muro representa separação, sugere a “comunicação cortada com sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocamento, defesa, mas prisão” (p.513). Finalmente, os altos muros serão o rompimento de Ana com sua família, com sua vida submissa.

Não podemos deixar de ressaltar também as fortes imagens poéticas, imagens de “verticalidade”, que, tal qual para o tempo, aplicamos aqui as mesmas noções. As imagens verticais estão geralmente impressas no espaço, como as paredes “austeras e altas”, e, nos “muros altos” do Jardim Botânico, além de, como já foi analisado, a subida no bonde, por Ana; a subida no telhado, pela galinha; a subida no ônibus, pela estudante de “Preciosidade”, que “subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que poderiam lhe dizer alguma coisa”. (p.83)

Na psicanálise, as paixões são sofridas na solidão. E os espaços de solidão, em que desfrutamos, desejamos ou sofremos a solidão, são perenes. O ser sabe, por instinto, que os espaços de solidão são constitutivos.

É que uma doçura toda estranha fatigava meu coração.
Intimidada, eu hesitava. Estava sozinha na relva, mal em pé,
sem nenhum apoio, a mão no peito cansado como a de uma

virgem anunciada. [...] Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro. Como uma virgem anunciada, sim. Por ele ter me permitido que eu o fizesse enfim sorrir, por isso ele me anunciara. (LISPECTOR, 1964, p.24-25)

Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente e do futuro, mesmo que o tempo da escola tenha ficado para trás e o professor tenha morrido, o fato que se viveu torna-se perene, volta-se a esses espaços em sonhos e devaneios, uma memória tão viva que se faz reviver. Os espaços de solidão atingem o imemorial.

Centros de solidão e de sonhos se agrupam para constituir a casa onírica, no terreno dos sonhos onde as lembranças estão enraizadas:

Ela não morava num *sobrado* como eu, e sim, numa casa. [...] Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. [...] Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (LISPECTOR, 1971, p.10)

No fragmento do conto “Felicidade clandestina”, do livro de mesmo título, a narradora, relembrando a infância, diferencia primeiro sua morada, dizendo que é um *sobrado*, e não uma casa. Porém, quando este sobrado torna-se um espaço feliz, a essência de casa torna-se visível, com valores de intimidade. A casa tornara-se espaçosa e agradável. A *rede* é revisitada como um momento de liberdade e relaxamento. Apesar de a personagem não estar dormindo e sonhando, e sim relembrando, vemos que esta lembrança, movida pela emoção tanto quanto pela imaginação, transforma seu sobrado simples em uma casa onírica no sentido mais lírico que se pode ter.

Assim, além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que

permanecem quando a casa já não existe mais. Centros de tédio, centros de solidão, centros de sonhos se agrupam para constituir a casa onírica mais durável que os sonhos dispersos na casa natal. Seriam precisas longas pesquisas fenomenológicas para determinar todos os valores de sonho, para revelar a profundidade desse terreno dos sonhos em que estão enraizadas as lembranças. (BACHELARD, 1978, p.208)

Quando o espaço interior e o exterior são vividos pela imaginação não podem mais ser tomados na sua simples reciprocidade, essa dialética multiplica-se em diversos matizes. O texto convida às “sutilezas da experiência da intimidade, às ‘escapadas’ da imaginação” (BACHELARD, 1978, p.338).

À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério. (LISPECTOR, 1971, p.26)

Logo, no excerto acima, do conto “Restos do Carnaval” (1971), temos um espaço exterior, que é a porta do pé de escada, junto com um elemento externo, o “mascarado”, que sugere a festa de carnaval que acontece lá fora e toda a fantasia que o carnaval representa; em oposição ao espaço interior, ao qual a narradora refere-se sem figuras de linguagem, um mundo interior no qual as fantasias foram descartadas, pois já não era habitado por príncipes ou duendes, e sim, por pessoas. Uma mostra da dialética entre a exterioridade social e a interioridade psíquica.

Ao analisar “A mensagem”, de *A legião estrangeira* (1964), republicado em *Felicidade clandestina* (1971), vemos que o conto mostra a tensão presente na oposição “eu” e “outro”, feminino e masculino, revelando “a mensagem” – a verdade que desvela a diferença que, até então, estava escondida: o paradoxo constante.

O conto trata de dois jovens do sexo oposto que se encontram e vislumbram uma afinidade, um sentimento em comum, a “angústia”, que faz com que ambos se aproximem e se olhem com cumplicidade. A parceria é firmada por meio do discurso, já que os dois tinham as mesmas ideias, os mesmos objetivos, o que fez o rapaz se esforçar para esconder “o

maravilhamento de enfim poder falar sobre coisas que realmente importavam; e logo com uma moça!”. (p.30)

Logo ao início do conto, fica claro o machismo do protagonista, que precisa admitir que a moça, de fato, também pensava, também podia falar sobre assuntos importantes, sentia-se, igualmente, incompleta. Com o passar dos dias, dos meses, com a chegada das férias escolares, algo se rompe, e eles partem ao encontro de algo, algo que preenchesse o vazio do dia pálido, a lacuna da despedida. Até que uma velha casa lhes sugere uma “mensagem”.

No momento de ruptura, que acontece em um instante súbito, epifânico, de uma angústia autêntica e personificada, a casa surge para eles. Quando a moça se vê em frente à casa velha, “de repente”, como é comum nos contos de Lispector, dá-se conta da distinção entre os gêneros, como que assumindo os papéis previamente estabelecidos para ambos. Tinham sido finalmente capturados, havia chegado o momento de que tanto haviam fugido e que vivia à espreita. A casa era a personificação de suas angústias, do que os uniu inicialmente e que já não era suficiente para mantê-los unidos:

A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão. [...] Agora, tão menores que ela, parecia-lhes que tinham apenas brincado de ser moço e doloroso e de dar a mensagem. [...] “Rende-te sem condições e faz de ti uma parte de mim que sou o passado” (LISPECTOR, 1964, p. 39).

Ali estava, como metáfora da angústia dos dois jovens protagonistas, a figura de uma casa, uma casa que é viva, personificada, como nas palavras da narradora: “A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar.” (1964, p.39) Uma casa real, um monumento anterior aos jovens, indicando uma possível memória, refúgio carregado de histórias e valores de outras épocas. Após o encontro com a casa velha, segue-se o desvelamento da ruptura epifânica.

O repentino acontecimento: a casa, uma casa abandonada, que remete não só ao passado, como à brevidade da vida, a uma certa angústia. O narrador do conto descreve a casa e retoma imagens de verticalidade:

Era grande, larga e alta como as casas ensobradas do Rio antigo. Uma casa enraizada.

[...]

A casa era alta, e perto, eles não podiam olhá-la sem ter que levantar infantilmente a cabeça, o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão. (LISPECTOR, 1964, p.36-37)

Para Bachelard, “a casa é um arquétipo sintético, um arquétipo que evolui. Em seu porão está a caverna, em seu sótão está o ninho, ela tem raiz e folhagem.” (1978, p.231) Ou seja, a casa é um universo psicológico, é nosso primeiro universo e uma representação da nossa primeira morada, é nosso canto do mundo, no qual a imaginação pode construir paredes, tijolo por tijolo.

A tonalidade da angústia varia de um lugar a outro. (...) Porão e sótão podem ser detectores de infelicidades imaginadas, dessas infelicidades que muitas vezes marcam, para o resto da vida, um inconsciente. (BACHELARD, 2001, p.83)

Assim, vem à tona a psicologia das profundidades, tomando-se a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana. Nossa alma é uma morada, o que nos sugere uma nova imagem: a casa está em nós como nós estamos nela.

Apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era angustiada. [...] A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora. Era uma construção que pesava no peito dos dois meninos. Um sobrado como quem leva a mão à garganta. [...] *Ou fora o tempo que se colara em paredes simples e lhes dera aquele ar de estrangulamento*, aquele silêncio de enforcado tranquilo? A casa era forte como um boxeur sem pescoço. E ter a cabeça diretamente ligada aos ombros era a angústia. Eles olharam a casa como crianças diante de uma escadaria. (grifo nosso) (LISPECTOR, 1964, p.37)

A imagem por nós destacada no excerto de “A mensagem” é reveladora: o tempo colou-se às paredes, o tempo ajustando-se ao espaço, tomando sua forma, um colado ao outro, traduzidos em uma verticalidade ímpar. Nessa imagem, a verticalidade temporal e espacial se fundem, compondo uma só.

No trecho acima, temos não somente a imagem de verticalidade que deixou os protagonistas apequenados, mas temos mais alguns pontos

relevantes para a análise espacial. A *casa angustiada*, o imóvel personificado, a imaginação aumentando os valores da realidade, e, para além disso, um reflexo do sentimento pelo qual os dois estavam tomados. Aqui, mais uma vez, lembramos a topoanálise que, segundo Bachelard, seria o estudo psicológico dos lugares físicos de nossa vida íntima.

Podemos observar ainda nesse mesmo excerto um outro aspecto: o silêncio – o *silêncio de enforcado tranquilo* – um silêncio paradoxal. O silêncio vem à tona em espaços de nossas solidões, são “especiais nas moradias diversas do devaneio solitário” (BACHELARD, 1978, p.203), sendo que os espaços de solidão são indelévels, são constitutivos, são redutos com valor de concha, ou, em outras palavras, são a experiência de um espaço reconfortante.

A terceira imagem contida neste excerto é a da escadaria. Bachelard trata com cuidado desta parte da casa.

E as escadas são lembranças imperecíveis. (...) Às vezes alguns degraus bastam para escavar oniricamente uma casa, para dar um ar de gravidade a um quarto, para convidar o inconsciente a sonhos de profundidade. (BACHELARD, 1978, p.86)

A escada é uma imagem forte de verticalidade, pois é ela que une o andar superior e o inferior de uma casa. Pode ser banal, familiar, mas, sendo uma escada para o porão, representa uma descida para o onirismo, sendo para o sótão, representa uma subida “para a mais tranquila solidão” (Bachelard, 2001, p.214). Assim estavam os nossos protagonistas, olhando a casa como crianças diante de uma escadaria, curiosos, angustiados, solitários. A escada confere à casa os valores íntimos da verticalidade.

A representação aparece nesse momento de forma relevante, e surgirá novamente de forma igualmente significativa, logo, vale salientar como esse conceito será tratado.

O meio natural, físico e social é formado primordialmente por imagens e, nós, continuamente, acrescentamos-lhes algo, além de descartar algumas imagens e preferir outras. No processo até chegarmos em uma representação é preciso “reduzir a códigos”, até mesmo dos estímulos físicos, em uma

categoria específica. De acordo com Moscovici (2004), em “Representações sociais”, de fato, a representação é, a princípio, um sistema de classificação e de denotação, de símbolos. Determinadas condições que nos parecem estranhas e perturbadoras têm também algo a nos ensinar sobre a maneira como as pessoas pensam e o que pensam.

Etimologicamente, o termo “representação” provém da forma latina “repraesentare”, que seja, “fazer presente” ou “apresentar de novo”. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, mesmo uma ideia, por intermédio da presença de um objeto (FALCON, 2000). Assim, fazendo uso dessas noções, os elementos que constituem a casa representam a ideia que precisa fazer-se presente no texto.

Posto isso, retomemos nossa análise, voltando-nos para um outro elemento importante que podemos notar: o tempo, que após o aparecimento da casa, se torna indefinido. Quer dizer, no momento da ruptura, a casa, que “tratava-se apenas de uma casa velha e vazia”, tornou-se “um acontecimento”. E, juntamente com a modificação espacial, o tempo se verticalizou, não podendo ser medido: “Naquele mínimo instante em que se buscaram inquietos, viraram-se ao mesmo tempo de costas para os ônibus – e ficaram de pé diante da casa, tendo ainda a procura no rosto” (LISPECTOR, 1964, p.36).

Bastou um *mínimo instante* para que houvesse o acontecimento, a ruptura, e, a partir deste instante, o tempo mergulhou em uma profundidade que pode ter se passado dentro deste mesmo instante. A duração só pode ser pensada na linha de um tempo abstrato, na sua espessura.

Outra forma de tempo passa a ter valor para os protagonistas nesse momento epifânico: a casa antiga e vazia, já sem cor, representava também o passado.

Fixando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado. Mas e o futuro?! Oh Deus, dai-nos o nosso futuro! A casa sem olhos, com a potência de um cego. E se tinha olhos, eram redondos olhos vazios de estátua. Oh Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro. Eles queriam ser filhos. Mas não dessa endurecida carcaça fatal, eles não compreendiam o passado: oh livrai-nos

do passado, deixai-nos cumprir o nosso duro dever.
(LISPECTOR, 1964, p. 38)

O passado que aquela casa carregava tem um novo significado para a vida dos protagonistas do conto. A casa, definida pela narradora como uma esfinge, traz no seu passado a charada, e a resposta: a *mensagem* da qual os jovens não saem ilesos, pois se separam definitivamente, ao retornarem do momento epifânico. A ruptura se concretiza. A casa (o espaço) retém o tempo comprimido. Sobre as casas do passado, afirma Bachelard:

A casa, mesmo quando começa a viver humanamente não perde toda a sua "objetividade". É preciso que examinemos de mais perto como se apresentam, na geometria do sonho, as casas do passado, as casas em que vamos reencontrar, em nossos devaneios, a intimidade do passado. (1978, p. 228)

Além do tempo concretizado no espaço, há uma nova questão a ser abordada, e trata-se do conceito do “Tempo do Paradoxo”, que surge na obra *Diferença e Repetição* (1969), trabalhada mais exaustivamente por Pelbart (1998), já citado no capítulo anterior. O fundamento aplicado para investigar o tempo, será igualmente empregado para o elemento espacial, ajustado nas imagens de espaço. Assim, Deleuze define a função do paradoxo:

Há várias espécies de paradoxos que se opõem ao bom senso e ao senso comum, [...]. Subjetivamente, o paradoxo quebra o exercício comum e levacada faculdade diante de seu próprio limite, diante de seu incomparável, o pensamento diante do impensável que, todavia, só ele pode pensar, a memória diante do esquecimento, que é também seu imemorial, a sensibilidade diante do insensível, que se confunde com seu intensivo... Mas, ao mesmo tempo, o paradoxo comunica às faculdades despedaçadas esta relação que não é de bom senso, situando-as na linha vulcânica que queima uma na chama da outra, saltando de um limite a outro. (1969, p.214)

Podemos perceber as imagens paradoxais em muitos excertos citados anteriormente, como em “Preciosidade”, que a rua aparece “longa e deserta”, em seguida aparece cada vez mais curta, diante da protagonista tomada de temor, curta, porém, interminável. Sabemos que, para Pelbart, a presença do paradoxo é marca fundamental para a criação de um evento insólito.

As representações paradoxais estão presentes tanto no tempo quanto no espaço, e, principalmente, quando o tempo e o espaço sofrem juntos suas metamorfoses, criando um evento insólito, o qual classificaremos de “Estranho”, em consonância com Sigmund Freud. Estas noções serão desenvolvidas no próximo capítulo, reanalizando os contos sob os princípios freudianos.

CAPÍTULO III

Tempo e espaço: o estranho

Nos capítulos anteriores, investigamos o tempo, sua verticalidade e seu encontro com o espaço, dois elementos fundamentais no tecido textual clariceano. É possível notarmos que, em muitos excertos, tempo e espaço agem juntos, como o tempo colado a uma parede de uma antiga casa: um deixando no outro suas marcas.

A partir deste capítulo, iremos averiguar que, nestas ocasiões em que tempo e espaço dançam juntos, algo a mais é sugerido: um evento insólito, uma estranheza que vai além de simples figura de linguagem e que torna a literatura de Lispector tão marcante.

Por evento “insólito” podemos entender, já que, segundo Houaiss (2001), a palavra vem do latim, o não acostumado, o alheio. Os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes, são raros, pouco costumeiros, inabituais, não usuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições.

O termo “insólito”, que corresponde ao que é incomum, extraordinário, vai além dos conceitos de realidade, verdade e, até mesmo, de gênero literário, pois sua presença na narrativa recobre diferentes efeitos, dependendo da época. No mundo contemporâneo, em que a verdade absoluta já foi contestada e as fronteiras entre o real e o irreal apresentam-se diluídas nas narrativas, há que se repensar o papel do insólito nos textos ficcionais, bem como rever a sua relação com os leitores empíricos e virtuais.

O insólito, porém, pode, sim, ser considerado uma categoria geral, em que cabe cada conceito que forma o conjunto dos gêneros fantástico, estranho, maravilhoso, sobrenatural, realismo maravilhoso, absurdo, a partir dos significados possíveis para o termo. Como também pode ser visto em Flávio Garcia:

se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio

de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCIA, 2007, p.20).

Assim, a presença do insólito nesses contos de Clarice é aclarada, e por meio dos excertos, notamos que, quando o tempo e o espaço se destacam, o insólito se faz marcante, causando no leitor o estranhamento mais forte:

Apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era angustiada.

A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora. Era uma construção que pesava no peito dos dois meninos. Um sobrado como quem leva a mão à garganta. Quem? Quem a construíra, levantando aquela feiúra pedra por pedra, aquela catedral do medo solidificado?! Ou fora o tempo que se colara em paredes simples e lhes dera aquele ar de estrangulamento, aquele silêncio de enforcado tranqüilo? A casa era forte como um boxeur sem pescoço. E ter a cabeça diretamente ligada aos ombros era a angústia. (LISPECTOR, 1964, p.37)

No excerto de “A mensagem” temos evidentes marcas temporais e espaciais, além da marca do insólito, com tempo colando-se às paredes de uma casa angustiada. No entanto, apenas o conceito de insólito é insuficiente para tratarmos dos eventos que vão se instalando nos contos em questão. Para “afunilarmos” esta noção de insólito, passaremos à ideia de “fantástico” desenvolvida pelo búlgaro Tzvetan Todorov (1939).

Desde que o fantástico passou a ser visto como uma categoria literária, outros estudiosos, ao longo dos anos, vêm manifestando novas posturas, abrindo caminho para outras vertentes de fantástico. Nomes como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Felipe Furtado e Ítalo Calvino ganharam destaque e registraram perspectivas inovadoras.

No entanto, antes de adentrarmos nesse âmbito, lembremos de um conceito já visitado, o “tempo do paradoxo”. Trabalhado por Peter Pal Pelbart em “O tempo não-reconciliado”, que traz algumas noções de tempo em Deleuze, e que passarei, nesse capítulo, a aplicar não apenas para o tempo:

o paradoxo não é um divertimento, mas a “paixão do pensamento”. Pois há coisas que deixam o pensamento tranquilo, e aquelas que o *forçam* a pensar. As primeiras são os objetos de reconhecimento. E a reconhecimento nada tem a ver com o pensamento, na medida em que ela convoca as faculdades apenas para reconhecer o mesmo, real ou possível, numa operação de redundância. Mas fazer com que nasça o ato de pensar é outra coisa, é fruto de uma contingência, de uma violência, de um arrombamento, de um *pathos*, mas também de um impossível do qual o próprio pensamento deriva e que ele toma por objeto, mas que é seu impensável. (PELBART, 1998, p.64)

Lembre-mo-nos de já ter citado diversos paradoxos recortados nos contos, como “controlada impaciência”, “criança que tenta desastrosamente proteger um adulto”, “na classe todos nós éramos igualmente monstruosos e suaves” ou “escorregadia segurança”, que revelam o enredo de “Os desastres de Sofia”, com a inocência infantil perdida e pesada. Em outros contos, o paradoxo se faz presente também, tal qual vemos em “Amor”, “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”, e todo o Jardim Botânico se torna paradoxal, ou em “Uma galinha”, descrita como “estúpida, tímida e livre”.

É com a ideia do paradoxo como algo que nos força a pensar que se pretende unir os três elementos estudados aqui: tempo, espaço e insólito. Se repararmos nos excertos já citados, veremos que tanto o tempo quanto o espaço tornam-se paradoxais ante a ruptura, e que é pelo paradoxo que o insólito se instaura.

Em “Os desastres de Sofia”, vemos marcas espaciais e temporais antes e depois da ruptura:

Aquele meu colégio, alugado dentro de um dos parques da cidade, tinha o maior campo de recreio que já vi. [...] Tinha árvores espalhadas, longas descidas e subidas e estendida relva. Não acabava nunca. Tudo ali era longe e grande, feito para pernas compridas de menina, [...] Lá cabia um ar livre imenso. E tudo fora vivido por nós: já tínhamos rolado de cada declive, intensamente cochichado atrás de cada monte de tijolo, comido de várias flores e em todos os troncos havíamos a canivete gravado datas, doces nomes feios e corações transpassados por flechas; meninos e meninas ali faziam o seu mel. (LISPECTOR, 1964, p.16)

Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real. Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como eram austeras e altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão. Num pesadelo, do qual sorrir fazia parte, eu mal acreditava poder alcançar o âmbito da porta. (*idem*, 1964, p.18)

No primeiro excerto, temos a descrição do colégio feita pela narradora, com seus campos de recreio, árvores, espaço, em que tudo era “longe e grande”, e “cabia um ar livre imenso”. A descrição sugere ao leitor liberdade, uma sensação de familiaridade que transmite conforto e até alguma alegria.

Porém, no segundo trecho, a narradora descreve como se sentiu “ao lento passo do medo”, sufocada por uma sala de aula cujas paredes pareceram, de repente, mais altas e austeras, as paredes tornaram-se “duras”, como se antes aquelas mesmas paredes fossem brandas, paredes que protegiam as “traquinagens” de criança, de súbito, sufocavam.

Antes da ruptura, sua “falta de tempo” não a deixara perceber essas proporções. Suas travessuras enchiam o dia, o tempo passava depressa. Mas o medo da revelação, da vida nascendo naquele momento, levou a narradora a sentir espaço e tempo transfigurados.

Assim, temos um paradoxo que vai além de uma imagem, um paradoxo maior, de tempo e espaço, dos elementos da narrativa, e esse paradoxo nos leva a um evento insólito:

Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio, e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora do silêncio. Cheguei finalmente à porta, e o coração imprudente pôs-se a bater alto demais sob o risco de acordar o gigantesco mundo que dormia. (LISPECTOR, 1960, p.18)

Sendo o insólito algo estranho, que foge do familiar e do habitual, notamos que, para a narradora, a sala se “cristalizou em silêncio”, um silêncio tão absurdo, que até o ruído de seu coração a bater poderia acordar o mundo, que estava – todo ele, fora da sala - adormecido. Em um abismo de tempo, o

mundo parou. Nada mais podia ser ouvido. Por meio do paradoxo, o pensamento alcança o impossível.

O paradoxo não inverte a direção dessa flecha, o que seria irrisório, mas abole o princípio mesmo da mão única, portanto o que rege a idéia mesma de um bom sentido, do bom senso. Pelo paradoxo sempre são afirmadas várias direções concomitantes, vai-se de imediato em múltiplos sentidos simultaneamente. [...] Também compete ao paradoxo desafiar o senso comum, a faculdade de identificação, de reconhecimento, através da qual um mesmo Eu reconhece um mesmo objeto [...] Ao afirmar *ao mesmo tempo* múltiplos sentidos, várias direções, sua coexistência insuperável, o paradoxo sabota a reconhecimento e seus postulados implícitos. (PELBART, 1998, p.65)

Dessa forma, podemos afirmar que o paradoxo é usado para orientar o pensamento contra o bom senso, em direções múltiplas, levando o leitor a um pensamento novo, estranho, não familiar, que seria o descortínio do evento insólito.

Ante essa afirmação, vamos retomar os conceitos que pretendem delimitar os eventos insólitos. Todorov centra sua definição do fantástico na hesitação que o leitor sente diante de um acontecimento ficcional. Ele aponta outras duas definições e salienta que uma delas talvez não seja satisfeita. Não se pode decidir, durante a narrativa, se o acontecimento é algo sobrenatural ou se trata de uma ilusão, sonho ou alucinação da personagem:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 1975, 38-39).

O fantástico é o elemento estético que dura enquanto durar a hesitação entre o real e o sobrenatural. Tudo é decidido ao final da narrativa, quando a hesitação pode persistir. É exigido também que haja uma incorporação do leitor no mundo das personagens, já que o fantástico é definido pela compreensão incerta que o próprio leitor tem dos acontecimentos narrados (TODOROV, 1975, p.37).

Contudo, o leitor a que Todorov se refere não é necessariamente o empírico, mas uma nova função: o leitor implícito, que conserva as características de um potencial leitor. O elemento significativo, a hesitação, que nasce da ambiguidade provocada pelo fantástico, só existe com a intervenção do leitor implícito.

Caso a personagem se decida por uma saída que explique os fenômenos de modo a preservar as “leis da realidade”, a obra se liga, segundo Todorov, ao estranho e não mais ao fantástico. Se os fenômenos ocorridos na narrativa puderem ser explicados pela admissão de novas leis da natureza, a obra encontra-se no gênero maravilhoso.

Ao investigar esses gêneros literários, Todorov (1975) estabelece referências para as diferentes nuances que surgem deles. Para o estudioso, o estranho realiza uma condição do fantástico: ele descreve reações, geralmente de medo, que provêm exclusivamente dos sentimentos das personagens e esse pensamento não desafia a razão. O maravilhoso, por outro lado, lança mão do sobrenatural e este não provoca reações em seus personagens.

Para Todorov, o gênero estranho caracteriza-se como o sobrenatural explicado, isto é, relaciona-se a acontecimentos que podem ser explicados pela razão, mas que são, de alguma maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam, na personagem e no leitor, reação semelhante àquela produzida pelos textos fantásticos (TODOROV, 1975, p.53).

Em 1919, Sigmund Freud publicou o texto “O Estranho”, explicando o conceito à luz da Psicanálise. Já Todorov, em 1970, identificaria o estranho como gênero literário. Ao confrontar a teoria sobre o fantástico em Todorov

(1975) e o conceito de estranho em Freud (1980), afirmamos a diferença entre as direções empreendidas por ambos diante da obra literária.

Freud desenvolve seu conceito a partir da palavra alemã *unheimlich* (estranho), que se opõe a *heimlich* (doméstico, familiar). Em princípio, tende-se a identificar o que é estranho com aquilo que não é familiar, o que deveria ficar escondido, mas vem à tona de alguma forma. Ou seja, a diferença é que, segundo ele, nem tudo que não é familiar é estranho, embora algumas novidades possam ser assustadoras, isso por si só não as classifica como estranhas: “Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (Freud, 1980, p. 277).

A hesitação frente ao ficcional sublinhada por Todorov fora observada anteriormente por Ernest Jentsch (1906), e resgatada por Freud, que se sente atraído pelo tema por estar na contramão dos tratados de estética, que preferem privilegiar o que é “belo, sublime e atraente”, a dedicar-se a estudos dos sentimentos opostos, os de “repulsa e aflição” (1980, p. 276).

Freud (1980, p. 284) discorda de Jentsch quanto ao sentimento de estranheza suscitar a incerteza intelectual, como a que é causada por figuras de cera ou autômatos, criando a dúvida de que um objeto sem vida pode ser, na verdade, animado.

Salientamos que, na concepção freudiana, existem duas procedências diferentes para a expressão do estranho. Uma está ligada a uma convicção primordial na “onipotência dos pensamentos”, e a segunda considera o estranho um efeito que resulta do recalque, do complexo de castração. Enquanto a primeira faz parte de uma realidade mais palpável, a segunda surge pela realidade psíquica, refere-se ao regresso do contido.

Podemos analisar essas duas vertentes, por exemplo, em “Amor” (LISPECTOR, 1960), ao lembrarmos que foi “um cego mascando chiclete” que levou Ana para uma nova condição de pensamento:

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar - o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê.

[...]

E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos?

[...]

Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. (LISPECTOR, 1964, p.21, 22, 23)

Nestes e em outros excertos, fica clara a relevância do cego para a ruptura sofrida por Ana. Repetidas vezes lemos que foi “um cego” o motivo do despertar do que a protagonista chamava de “crise”. Já revelamos antes a importância do olhar, mas aqui, especialmente, nos voltamos para a falta dele.

Em seu artigo, Freud analisa o conto “O homem de Areia”, de Hoffmann. A partir dessa análise, levanta a hipótese de que a angústia em relação aos olhos tem relação com a castração, como é revelado no enredo ficcional. Afirma que um dos grandes temores da criança, e que também é preservado em muitos adultos, é perder os olhos.

nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que um ferimento nos olhos. Estamos acostumados, também, a dizer que estimamos uma coisa como a menina dos olhos. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado. (FREUD, 1919, p.289)

Assim, temos como exemplo mais clássico dessa substituição, o auto-cegamento de Édipo, representado também em mitos e fantasias. Como se ao

cegar-se, Édipo metaforizasse uma castração, que seria a punição mais adequada ao seu crime.

Se, para a psicanálise, o conceito de castração vai além de mera mutilação física, designando uma experiência psíquica decisiva para a identidade adulta, logo, podemos nos voltar para Ana. Em “Amor”, erigimos a hipótese de que Ana, de alguma maneira, “castrara” sua vida, mutilara aquele passado de “exaltação perturbada” e “felicidade insuportável”, características que iam além dos limites de seu “destino de mulher”.

Assim como em “Amor”, em muitos outros contos o momento de ruptura está ligado ao olhar. Como já dissemos anteriormente, em “Os desastres de Sofia”, quando o professor olha a aluna fixamente, e esta, nossa narradora, sente-se acossada, ou em “Preciosidade”, quando a protagonista sente-se violada quase que sexualmente pelo olhar de garotos na rua, o olhar era o mais evitado e temido. Porém, é em “Amor” que se torna mais evidente o processo de castração, e esse complexo torna mais evidente a sensação do “estranho” simbolizado pelo cego, lembrando-nos o terror de perder os olhos.

Além disso, o complexo de castração é quase sempre associado a punição por uma relação vedada, como a relação de Ana com seu passado, como se a Ana de hoje não pudesse, jamais, voltar a ser o que outrora fora. E ainda, a própria definição do estranho contém a ideia muito claramente: “algo reprimido que retorna” (1980, p.300).

Ana tem algo do passado que é reprimido, contido, mas que sempre parece prestes a regressar. Todos os dias, Ana precisava tomar cuidado em determinada “hora perigosa da tarde” (p.20), seu coração, a cada dia, “se apertava um pouco em espanto” (p.20). Nossa protagonista assumiu um papel e reprimiu outro, até que, com a visão do cego, esse algo reprimido retorna à sua vida.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles

mergulhara o mundo em escura sofreguidão. (LISPECTOR, 1960, p.23)

No contexto psíquico, a própria ideia de retorno já implica em algo que está reprimido. Podemos, novamente, sugerir que Ana, que no início da narrativa passa os dias a tentar reprimir seus impulsos e caber em seu destino de mulher; após a ruptura, transforma-se e sente o mundo a sua volta se modificar; e por fim, retorna à sua rotina anterior, depois de atravessar “o amor e seu inferno”. Seu passado reprimido retorna e a faz passar pelo inferno do amor, em outras palavras, um amor que ela não deveria sentir, um amor castrado, reprimido.

A psicanálise sustenta que “todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade” (FREUD, 1980, p.300), podemos cogitar que haja uma categoria de assustador baseada em algo reprimido que retorna, e que pode constituir-se em estranho. Freud afirma ainda que é irrelevante saber se o que agora é estranho fora outrora assustador ou se trazia outros afetos.

Em segundo lugar, podemos entender que “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (p.301). Ao se referir a esse algo reprimido, compreendemos porque Schelling (1775-1854), citado por Freud, define o estranho como algo que “deveria ter permanecido oculto mas veio à luz”. (FREUD, 1980, p.301)

Aliaremos essa ideia à noção de que, ao retornar esse algo contido, esse algo que deveria estar oculto e vem à tona. Há uma ruptura. Verificaremos nos excertos a seguir a protagonista romper com seu mundo exterior e adentrar em um tempo e espaço que se revela um “espelho” dos sentimentos mais estranhos e assustadores.

Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.

[...] Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na

terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou *muito tempo*. (grifo nosso)

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. *Ela adormecia dentro de si*. (grifo nosso)

De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o *Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde*. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era *estranho*, suave demais, grande demais. (grifo nosso)

[...]

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como *pequenos cérebros apodrecidos*. O banco estava manchado de sucos roxos. Com *suavidade intensa* rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (grifo nosso)

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — *era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante*. (LISPECTOR, 1960, p.24-25)

No início, o narrador nos localiza um lugar físico, real, o Jardim Botânico, sendo que o elemento temporal já aparece mais vago: “muito tempo”, como se ela estivesse adormecida dentro de si, entorpecida pelo sentimento. A seguir, o paradoxo já se mostra, havia uma “aléia clara e redonda”, que nos dá a ideia de algo cíclico, porém, a penumbra dos galhos a impedia de chegar ao atalho.

Logo o Jardim já estaria sendo “triturado pelos instantes apressados”, o tempo se esvaindo, o dia indo embora e dando a Ana a impressão de um

estado quase onírico. A narradora define a sensação como “estranha”, e segue com o pensamento paradoxal: “suave demais, grande demais”, já que quando lemos “suave” pensamos em algo delicado, brando; e não em algo “grande demais”.

O que vemos é que tudo se tornou, de repente, muito estranho para Ana. Em vez de um espaço conhecido, homogêneo, espetacular, com seu conteúdo belo, brando e familiar, a protagonista se defronta com um espaço assustador, que provoca mal-estar. É o tempo da experiência, que segue a ruptura sofrida pela personagem, tempo no qual o insólito acontece, o estranho, quando o objeto rompe e penetra a realidade da protagonista: a experiência da ruptura.

Vemos transformação semelhante em “Os Desastres de Sofia”:

Minhas costas forçaram desesperadamente a parede, recuei — era cedo demais para eu ver tanto. Era cedo demais para eu ver como nasce a vida. Vida nascendo era tão mais sangrento do que morrer. Morrer é ininterrupto. Mas ver matéria inerte lentamente tentar se erguer como um grande morto-vivo... Ver a esperança me aterrorizava, ver a vida me embrulhava o estômago. Estavam pedindo demais de minha coragem só porque eu era corajosa, pediam minha força só porque eu era forte. “Mas e eu?”, gritei dez anos depois por motivos de amor perdido, “quem virá jamais à minha fraqueza!” Eu o olhava surpreendida, e para sempre não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos. (LISPECTOR, 1964, p.22)

Vemos que a protagonista do conto acima sofre igualmente com a ruptura, vive seu tempo de experiência “forçando a parede” com as costas, procurando modificar o espaço que a estava amedrontando, era “cedo demais” para ver tanto, era muito para o pouco tempo de vida que a menina carregava nos ombros, e esse tempo da ruptura poderia “cegar”, lembrando novamente o complexo de castração.

Retomamos os excertos já citados do conto “Amor”, no ápice, onde tudo gira em torno do abalo sofrido por Ana, abalo das definições de sua vida, das imagens, do tempo e do espaço. A protagonista vê caroços de frutas no chão e os percebe como “pequenos cérebros apodrecidos”. Imagens paradoxais e hiperbólicas transportam o leitor para junto do “estranho”, que aflora quando o

objeto deixa o panorama do que é fantasioso, e que propicia a personagem a cena que constitui sua realidade.

Tudo o que era familiar sai de cena e cede espaço a uma espécie de pesadelo, o *unheimlich*, como se houvesse “caído em uma emboscada”. Nesse estranho familiar, tudo o que parece não fazer sentido, tem seu significado, porque vem de dentro, é sempre a própria personagem que é tocada. Os objetos deslocam-se da acepção conhecida e isso altera tudo ao redor.

Por si mesmo o olho chora, por si mesmo o olho ri. Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória infantil ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta — que estava sorrindo. Eu vi um homem com entranhas sorrindo. Via sua apreensão extrema em não errar, sua aplicação de aluno lento, a falta de jeito como se de súbito ele se tivesse tornado canhoto. Sem entender, eu sabia que pediam de mim que eu recebesse a entrega dele e de sua barriga aberta, e que eu recebesse o seu peso de homem. (LISPECTOR, 1960, p.21)

A narradora de “Os desastres de Sofia”, vê o sorriso do seu professor como uma exposição tão extrema, como se lhe mostrasse as entranhas. Tal qual a protagonista de “Amor”, ela estava aterrorizada com tanta vida, com a morte ininterrupta. Ambas as protagonistas, nauseadas de terror e estranhamento:

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. (LISPECTOR, 1960, p.25)

A esperança está, geralmente, no que toca o ideal. Ana está além, num sentimento paradoxal, a vida liga-se ao mais pesado sentimento de morte, a beleza a faz sentir medo do Inferno. Ana rompeu com toda a medida,

consumou a subversão do tempo e do espaço, os limites de dissolveram. Tempo e espaço não estão mais homogêneos com a protagonista, como se um corte se desenhasse. Nesse instante, tempo e espaço são o que é o próprio sujeito que os sente.

Após toda essa experiência assombrosa, do estranhamento e da náusea, adentramos em um outro tempo. As protagonistas retornam a suas rotinas, abrem mão do que viram, e essa desistência é reveladora. Abrem mão de “ser”.

Por ele me ter permitido que eu o fizesse enfim sorrir, por isso ele me anunciara. Ele acabara de me transformar em mais do que o rei da Criação: fizera de mim a mulher do rei da Criação. Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada.

[...]

E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. (LISPECTOR, 1964, p.26)

Por fim, notamos que Lispector reinventou-se em muitos gêneros literários, diferenciando-se em todos, como no romance, cheio de um pesado vazio (*A paixão segundo G.H.*), na narrativa sem enredo (*Água viva*), na novela social que acaba sendo um revelador meta-texto (*A hora da estrela*), entre outros tantos ramos para o qual escreveu, sempre imprimindo sua marca, não seria diferente nos contos. Clarice parece dar corpo ao “estranho”, quando, por meio de elementos primordiais da narrativa, o tempo e o espaço, suas personagens deixam à mostra as emoções mais “entranhadas”, com imagens paradoxais e “estranhadas”. O estranho penetra o mais íntimo de suas protagonistas, reflete-se no tempo como um “zunido de abelhas e aves”, no espaço, como um Jardim tão vivo que apodrece, tão belo que nos faça temer o inferno. E tudo dialoga com o seu contrário. Estranha Clarice.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, neste trabalho, vencer o desafio que a esfinge Clarice nos propõe, decifrar suas palavras ou ser por elas devorada. Com o objetivo de realizar uma leitura de alguns contos clariceanos sob pontos de vista diferentes: o tempo e o espaço, juntos, fazendo aflorar o estranho na pele do texto.

Em o “Amor”, “Uma galinha”, “Preciosidade”, “Os Desastres de Sofia”, “A Mensagem”, “Felicidade Clandestina” e “Restos do Carnaval”, verificamos que as protagonistas são oprimidas pelo presente, oprimidas pela obrigação de uma vida social imposta no cotidiano e que, por esse motivo, reprimem sua vontade de “ser”, o que acaba, diante de uma ruptura, vindo à tona em uma hora qualquer (e perigosa) da tarde.

Por meio da contraposição de teorias, muitas discussões foram apontadas e conceitos aplicados, convidando à reflexão. A verticalização das imagens nas palavras, o mergulho no tempo e no espaço, pois o trabalho de Clarice com a palavra é levado e leva o leitor ao indizível. O resultado escorrega para uma área de silêncio que acomete os personagens, tornando-se muitas vezes o próprio horizonte de criação da autora.

A experiência de ruptura das protagonistas origina-se no sentimento comum do cotidiano, do ambiente doméstico e familiar, e acaba por atingir um nível cósmico, transcendente. Tal experiência se dá acompanhada do mergulho no tempo e no espaço, elementos fundamentais para o sentimento de estranheza no leitor.

Da angústia, se dá a abertura para o mundo e assim a perplexidade das personagens diante da vida nascendo sangrenta, da crueza tranquila do mundo, da morte ininterrupta, do amor e seu inferno. É para o cotidiano que retornam, “soprando a pequena flama do dia”, para as vidas que escolheram e controlam.

Nas palavras da própria caleidoscópica Clarice, “a trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes.” Em seus contos, ilumina-se a possibilidade de que a na própria desistência está a grande revelação, quando se lê que “desistir é o verdadeiro instante humano”.

Caminhos que se encontram: a poética de Clarice, a filosofia de Bachelard, as formulações de Freud, todas percorrendo a mesma trilha, alicerçadas pelo sentido do ser.

Destacamos aqui a importância da obra de Clarice Lispector no cenário de nossas letras, seguindo absoluta no caminho da pesquisa, o que tornará possível mais leituras que com esta possam dialogar, abrindo o horizonte de análise em torno da compreensão desta autora.

Não há uma análise definitiva para compreender a complexidade da obra clariceana e seu árduo trabalho com a linguagem, com os elementos da narrativa e, principalmente, com o conteúdo poético e filosófico. Mas podemos olhar a esfinge atentamente. Quanto mais perto, mais veremos os detalhes belos que nos aproximam do amor e seu inferno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, S. O Homem e o Tempo. In: *Confissões*. 10. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

BACHELARD, Gaston. A Casa natal e a casa onírica. In: *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Versus, 2007.

_____. *A poética do espaço*. In: _____. Os Pensadores. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1927.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Trepadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Júlio. *Alguns aspectos do conto*. In: _____. Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Portugal: Relógio d'água, 2000.

_____. *Lógica do sentido*. S. Paulo: Perspectiva, 1982.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1994.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Ed. Da Universidade Federal de Goiás, 1986.

- FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1968.
- FREUD, Sigmund. *O Estranho* (1919). In: _____. *História de uma neurose infantil*. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Godim. *O espaço (en)cena*. São Carlos: Claraluz, 2008.
- GARCIA, Flávio (Org.). O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.11-22.
- GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- HOUAISS, Antônio (Ed.). *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LACAN, Jacques. *A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. São Paulo: Rocco, 1960.
- _____. *A legião estrangeira*. São Paulo: Rocco, 1964.
- _____. *Felicidade clandestina*. São Paulo: Rocco, 1971.
- MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro, Vozes, 2003.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Ed. Atica, 1994.
- _____. *O tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PELBART, Peter Pál. Parte II. Tempo do acontecimento. In: _____. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Espaço. In: _____. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 204-208.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 98).